

CONCEPTO Y SIMBOLISMO EN LA POESÍA DEL *CANCIONERO GENERAL*

BIENVENIDO MORROS

Universidad Autónoma de Barcelona

A la memoria de Keith Whinnom

El «amor cortesano»

El idealismo cortés y la poesía que lo representa ha sido sometido a una severa revisión por parte de Keith Whinnom¹. Hasta entonces la crítica había leído los delicuescentes versos de los poetas de la época de los Reyes Católicos como la manifestación de un amor idealizado y, en gran parte, masoquista: se trata, como escribiría Borges, del «goce de estar triste». Sin embargo, muchos de esos poetas utilizaban un léxico con ciertas dosis de ambigüedad y con pretensiones más lúbricas de lo que parece en un primer momento. También, desde la época provenzal, los poetas cortesanos habían aprendido —gracias a las numerosas enciclopedias médicas de origen árabe que se iban traduciendo al latín en la península— que el amor no correspondido podía producir una enfermedad o neurosis psíquica sólo tratable por medio de terapias eróticas, bien sea con la amada a la que se desea, bien con otra mujer, aunque siempre procurando que la relación sea del todo satisfactoria desde un punto de vista sexual: «et etiam quantum est ex arte coitus -precipue si cum iuuenibus et magis delectationi congruis exerceatur»². Whinnom escoge dos pasajes de Diego de San Pedro para ilustrar las teorías —más purificadas— del amor cortés, el primero correspondiente al *Sermón de amores* y el segundo perteneciente a la *Cárcel de amor*. En el *Sermón*, Diego de San Pedro limita bastante los galardones que el «afinado amador» espera de su amada: «que le pese de su mal, y que, tratándole sin aspereza, le muestre buen ros-

¹ Keith Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981.

² Arnau de Villanova, *Tractatus de amore heroico*, ed. Michael R. McVaugh, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985, p. 53.

tro»; y, así, «remediado de su mal, antes seréis alabadas por piadosas que retraídas por culpadas»³. En la *Cárcel de amor*, Leriano reproduce el mismo razonamiento, quizá en un contexto menos restringido: «Por cierto, según las armas con que son combatidas, aunque las menos se defendiesen no era cosa de maravillar, y antes devrían ser las que no pueden defenderse alabadas por piadosas que retraídas por culpadas». En *La Celestina*, Melibea, ante el acoso sexual de Calisto y antes de rendirle su virginidad, se lamenta: «Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición, por ser piadosa, que si fuera esquivia y sin misericordia»⁴. La piedad, pues, no consiste, según Whinnom, en «tratar a los amantes sin aspereza», sino en entregarse «por completo» al «afinado amador».

La simbología cromática en dos poemas de Nicolás Núñez⁵

Entre otros poemas, Whinnom centra su atención en dos canciones de Nicolás Núñez, en las cuales el simbolismo cromático desempeña un papel fundamental para su cabal comprensión. Sendas canciones se explican desde y a través de sus respectivos epígrafes. La primera de ellas lleva por título «Canción de Nicolás Núñez porque pidió a su amiga un limón» y reza así:

Si os pedí, dama, limón
por saber a que sabía,
no fue por daros pasión,
mas por dar al corazón
con su color alegría.

El agro tomara yo
por más dulce que rosquillas
para sanar las manzillas,
que al gesto que me las dio
de miedo no oso dezillas.

Y pues vuestra perfección
en darme pena porfia,

³ Diego de San Pedro, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1985, p. 181; y *Obras completas. II: «Cárcel de amor»*, Madrid, Castalia, p. 166.

⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. B. Morros, 1996, Barcelona, Vicens-Vives, 1996, p. 248, n. 6.

⁵ Sobre la paternidad de estas canciones de Nicolás Núñez, véase Alan Deyermond, «The poetry of Nicolás Núñez», *Bulletin of Hispanic Studies. The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, eds. Alan Deyermond y Ian Macpherson, Liverpool University Press, 1989, pp. 25-36.

no me doble la pasión,
 porqu'el triste corazón
 no muera sin alegría⁶.

Whinnom subraya en la cabeza la paradoja entre el sabor amargo del limón y su color, «pues el amarillo simboliza la desesperanza y el sufrimiento»⁷, y la considera más nítida en la primera mudanza. Parece claro que el amarillo, como símbolo de la palidez del amante, no puede proporcionar alegría; pero conviene considerar que en ningún momento el poeta menciona dicho color; y, en ese sentido, podría pensarse que Nicolas Núñez se está refiriendo a limones de color verde, como lo hace Camoes en una de sus canciones:

Verdes sao os campos,
 de cor do limao;
 assi sao os olhos
 do meu coração⁸.

⁶ *Cancionero General*, Valencia, 1511, fol. Cxxij vo.

⁷ Keith Whinnom, *ob. cit.*, p. 52. La entrega de un limón puede, desde luego, interpretarse como preludio del desdén por parte de la amada, como, vgr., se documenta en un soneto de Luis Carrillo y Sotomayor, titulado en la edición de 1613 (la segunda) «A un limón que le arrojó una dama desde un balcón»: «Fruto, por ser del cielo tan querido,/ que ha sido, y es, de mi tan adorado,/ fruto, por ser del cielo y desdichado,/ al de mi pensamiento parecido;/ ¡cómo os adoro y quiero! ¿Habéis caído?/ ¿por qué?, decid ¿por qué, del adorado/ Sol de mi Lisi, rayo, habéis bajado?/ Si rayo no ¿a qué, estrella, habéis venido?// Si estrella sois, al que en desdichas muere,/ ¿para qué le buscáis? Si rayo fuerte,/ ¿en qué ofendí la luz del alma mía?// Mas, no, pecho, no ofendas tu fe y suerte,/ que si de amor la estrella y dicha quiere,/ verás en tus desdichas compañía» (en *Poesías completas*, ed. Angelina Costa, Madrid, Cátedra, 1984, p. 104); el epígrafe de la segunda edición, sin duda, tiene más sentido que el de la *princeps* («Al respeto que estima de su amor»), a pesar de que a lo largo del poema no se mencione el limón, aunque se halle aludido en «Fruto»; y el poeta lo presenta como caído del cielo, en punto a su procedencia (la dama, que debe de apreciar tal prenda, lo arrojó desde un lugar elevado —posiblemente «un balcón», como insinúa el título—, equiparado con el cielo, en virtud a la consideración de la dueña como obra de Dios), y por ello (al tratarse de una prenda de la amada) es objeto de veneración y adoración, si bien por su color —amarillo— se compara al pensamiento triste y amargo del amante. A propósito de su color y origen (el Sol de Lisi), el poeta lo llega a llamar «rayo» y «estrella», a los que interroga por su caída: «rayo» en tanto constituye un peligro y una amenaza para él (y de ahí que se dirija a la amada como «luz del alma mía», que le ha lanzado un limón con las repercusiones de un rayo fulminante) y «estrella» como símbolo de la mala fortuna y de las desdichas en que vive. En un soneto de Miguel Hernández, perteneciente al *Rayo que no cesa*, el limón sigue teniendo connotaciones de amargura sin abandonar las eróticas, en un contexto similar al de Luis Carrillo y Sotomayor: «Me tiraste un limón, y tan amargo,/ con una mano cálida, y tan pura,/ que no menoscabó su arquitectura/ y probé su amargura sin embargo.// Con el golpe amarillo, de un letargo/ dulce pasó a una ansiosa calentura/ mi sangre, que sintió la mordedura/ de una punta de seno duro y largo.// Pero al mirarte y verte la sonrisa/ que te produjo el limonado hecho,/ a mi voraz malicia tan ajena,/ se me durmió la sangre en la camisa,/ y se volvió el poroso y áureo pecho/ una picuda y deslustrante pena» (en *El hombre y su poesía*, ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 80-81).

⁸ *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*, ed. Margit Frenk Alatorre, Madrid, Castalia, p. 48.

En otras canciones tradicionales aparece el limón (o el limonero) con el mismo color:

Volaba la paloma
por encima del verde limón;
con las alas aparta las ramas,
con el pico la flor⁹.

Asimismo ocurre en otra alusiva a la costumbre de enramar las puertas de las enamoradas, con hojas —entre otros árboles— de un limonero:

Si queréis poneos de mañana
a vuestra ventana,
veréis como arranco
un álamo blanco,
y en vuestro servicio
lo pongo en el quicio,
tejido con hojas
de un verde limón.
Si queréis que os enrame la puerta
vuestros amores míos son¹⁰.

El limón verde, antes de madurar, puede, sin duda, simbolizar la esperanza del poeta y, por tanto, proporcionarle alegría¹¹; y, así, puede verse en su petición las expectativas de una correspondencia más o menos inmediata. Whinnom, por otra parte, recuerda algunas de las propiedades medicinales del limón, entre las cuales menciona la de quitamanchas: «El çumo de limón y sal molida es gran remedio para quitar manchas de tinta que se cayó sobre los lienzos, que lavándolos después con agua quedan sin rastro de mancha» (Covarrubias) o «El çumo del limón quita los barros, y cualesquiera manchas del rostro, y dado a beber mata las lombrices del vientre, deshaze admirablemente la piedra y purga la arena de los riñones»¹². Así, pues, Whinnom atribuye a «manzillas» el sentido de 'manchillas' cuando alude a la acidez del limón:

⁹ Véase José María Alín, ed., *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 458; esta canción, como anota su editor, «pasó a convertirse en juego infantil»: «Estaba la pájara pinta/ sentada en el verde limón:/ con el pico recoge la hoja,/ con la hoja recoge la flor».

¹⁰ Véase Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, eds., *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964, p. 117.

¹¹ En su *Tesoro de la lengua castellana*, Covarrubias ofrece la etimología de la palabra junto a la descripción del árbol y de su fruta: «Este vocablo quieren algunos que sea griego, de *leimon*, *onos*, que sinifica el 'prado' en razón a su verdura, y el limón és árbol que está siempre verde, y su fruta» (p. 797).

¹² Pedacio Dioscórides Anazabeo, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos, traducidos de lengua griega en la vulgar castellana [... por el doctor Andrés Laguna]*, ed. facsímil, Valencia, 1677, p. 107.

El agro tomara yo
por más dulce que rosquillas
para sanar las manzillas.

Sin embargo, el limón posee otras propiedades medicinales más acordes con el contexto de la canción. El limón, por ejemplo, se utilizaba para curar las mordeduras de serpiente y cualquier tipo de animal venenoso: «Todas estas diferencias de frutos son muy valerosos contra el veneno y contra las punturas de las fieras que arrojan de sí ponçoña; pero principalmente el limón y la cidra [...] Digo que todo género de limón, assí comido como aplicado es soberano remedio contra los mordiscos de la bestias emponçoñadas, y contra las punturas del alacrán, para lo cual principalmente sirve la simiente y el çumo». Se aconsejaba para combatir enfermedades diversas: «Vale también contra los humores coléricos y melancólicos el limón, y contra las fiebres pestilenciales. Házese del çumo del limón un xarave llamado *Acredine citri*, bueno para lo dicho y para templar la sed y el calor de las fiebres ardientes. Los limones comidos crudos con dificultad se digieren, pero, conficionados con miel, ayuda mucho a la digestión»¹³. En este contexto, para empezar, «manzillas» debe interpretarse como 'llagas o heridas', cuya naturaleza puede dilucidarse fácilmente. El poeta emplea el limón —recordemos, por el momento de color verde— para curar las heridas de amor que le ha causado su amada:

que al gesto que me las dio
de miedo no oso dezillas.

Estos dos últimos versos permiten una doble lectura: 'por miedo el poeta no se atreve a hacerlas públicas al rostro (*gesto*) causante de tales heridas', o bien 'el poeta no se atreve a confesarlas por miedo al rostro que las ha producido'. El poeta, en definitiva, ha pedido un limón para combatir el amor como una patología. La fase más peligrosa de esta enfermedad ocurre cuando la potencia estimativa deja de funcionar bien por la multiplicación y ebullición de los espíritus animales sublimados en su celda o ventrículo a partir de los vitales procedentes del corazón. En un primer momento, la gran cantidad de espíritus animales excesivamente calientes que recibe la cavidad de la potencia estimativa provoca su desecación y calentamiento, próximo al temperamento colérico, asociado al fuego, con las cualidades —por ende— seco más caliente; y, en un segundo momento, al introducirse en dicha cavidad alguna cualidad fría, se alcanza la *melancolia adusta* o *combusta*:

¹³ Pedacio Dióscorides Anazabeo, *ob. cit.*, p. 106.

Cum enim anime gratum seu delectabile presentatur, ex gaudio delectabilis apprehensi spiritus in corde multiplicati subito calefiunt, et calefacti subito –prout in de motibus animalium inquisitum est ea parte qua de modum cordis agitur– delegantur ad membra corporis universa. Cum sint igitur calidi vel quasi ferventes, ad organum estimative virtutis adveniunt copiose, quod organum (quia siccum et inde exacuens, aut etiam calidum) nequit illorum caliditatem reprimere; tunc quasi motu mixtionis turbatevolvuntur, quapropter confundunt virtutalem iudicium; et velut ebrii tales iudicant cum fallacia et errore [...] Hoc vero ex pretactis sic ostenditur: cum et fortis et frequens sit transitus calidorum spiritus ad cellam estimative fluitium ad iudicium celebrandum, pars anterior in qua virtus imaginativa residet propter humidi consumptionem a calore spiritum derelicta remanet necessario siccior seu minus humida quam fuerit per naturam. Hac igitur introducta qualitate, sequitur –maxime si aliqua frigiditas coniungatur– quod forma imaginationis in organo firmius retinetur necnon multa sollicitudo validius excitatur¹⁴.

La última quintilla –cuyo comentario se abstiene de llevar a cabo Whinnom por introducir sus versos «nuevos conceptos que aquí no vienen al caso»– alude a la hermosura de la dama (*vuestra perfección*) como origen de sus penas, si bien no como incremento de su dolor o enfermedad (*pasión*) para evitar que el corazón del poeta muera «sin alegría». El limón, pues, usado también para el tratamiento de ciertas cardialgias¹⁵ puede aportar alguna alegría y remedio al corazón del poeta: alegría en tanto constituye símbolo de esperanza y remedio en tanto sirve para combatir los «humores coléricos y melancólicos». El poema, desde esta perspectiva, no aborda directamente ninguna cuestión de carácter sexual: la entrega del limón –como, en otro poema, el de la rosa– puede hacer concebir esperanzas al poeta de una posible correspondencia o rendición sexual.

El limón, sin embargo, ha sido utilizado en la lírica tradicional con otra simbología de indudables connotaciones eróticas, de las que también se hace eco el propio Whinnom¹⁶. Por una parte, las mujeres que se iban a casar se lavaban con las aromáticas aguas del limón, según se documenta en distintos poemas:

¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?

Lávanse las casadas
con agua de limones,

¹⁴ Arnau de Villanova, *ob. cit.*, II, pp. 48-50.

¹⁵ El «agro de las cidra e de los limones e de las toronjas» se menciona como terapia para curar el «tremor del corazón» (Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*, ed. John Cull y Brian Dutton, Madison, 1991, p. 107).

lavóme yo, cuitada,
con ansias y dolores.
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?¹⁷

En esa tradición, el limón podía representar la inminente pérdida de la virginidad, confirmada por la mención de la rosa y el rui-señor, la una símbolo de la virginidad femenina y el segundo encarnación de los órganos sexuales masculinos¹⁸:

En la huerta nasce la rosa:
quíerome ir allá,
por mirar al rui señor
cómo cantavá.

Por las riberas del río
limones coge la virgo.
Quiérome ir allá,
por mirar al rui señor
cómo cantavá.

Limones cogía la virgo
para dar al su amigo.
Quiérome ir allá,
para ver al ruy señor
cómo cantavá¹⁹.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo.
Quiérome ir allá
por mirar al rui señor
cómo cantavá.

Whinnom, por su parte, recuerda que «los limones, por su forma, llegan a ser símbolos del seno femenino»²⁰; y, como tales, se usan en la lírica tradicional:

«Gentil caballero,
dédesme hora un beso,

¹⁶ El limón, en plural, tiene un sentido erótico que desde luego no encaja en este poema: «Decid qué es aquello tieso/ con dos limones al cabo,/ barbado a guisa de nabo, blando y duro como güeso» (Pierre Alzieu, Robert Jammes, Ivan Lissorges, eds., *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 155).

¹⁷ Véase Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *ed. cit.*, p. 63.

¹⁸ Comp. Pietro Aretino, *La Cortigiana*, I, VII: «Ah, ah! lo ne disgrazio il quondam prior di Capua, che quando orinava, da un Paggio si faceva snodar la brachetta, e da un'altra tirar fora il rosignolo», ed. G. B. De Sanctis, *Tutte le commedie*, Milán, Mursia, 1973, p. 126.

¹⁹ Véase Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *ed. cit.*, p. 152.

²⁰ Keith Winnom, *ob. cit.*, p. 105, n. 99

siquiera por el daño
que me habéis hecho».

Venia el caballero,
venía de Sevilla;
en huerta de monjas
limones cogía,
y la priora
prendas le pedía:
«siquiera por el daño
que me habéis hecho»²¹.

El caballero sevillano, como muchos de los «saltaparedes» documentados en la época, parece haberse introducido en un huerto de monjas, cuyos pechos (*limones*) debe de haber tomado o besado; y la priora, quizá envidiosa, le exige un beso como prenda o regalo a cambio de los estragos que el mencionado caballero ha causado en el convento. En el poema de Nicolás Núñez, el poeta, como sugiere el propio Whinnom, podía haber pedido a su dama un pecho para besarlo o saborearlo, utilizando una paronomasia: «para saber a qué sabía». La petición, en cualquier caso, podía basarse en el aspecto de la dama, absolutamente escotada, que atrae la atención del pretendiente, como ocurre en el *Tirant lo blanc* (CXVIII) con su protagonista y la princesa Carmesina:

Dient l'Emperador tals o semblants paraules les orelles de Tirant estaven atentes a les raons, e los ulls d'altra part contemplaven la gan bellea de Carmesina. E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la porta per on eixir²².

²¹ Véase Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *ed. cit.*, pp. 43-44.

²² Véase Josep Pujol, «De Guido delle Colonne a l'Ovidi epistolar: sobre el rendiment narratiu i retòric d'unes fonts del *Tirant lo Blanc*», *Anuari de l'agrupació borrianenca de Cultura. Revista de recerca humanística i científica*, VIII (1997), pp. 146-147; el pasaje, como demuestra el autor de este trabajo, parece moldeado a partir de los sentimientos despertados en París al ver los pechos de Helena (Ovidio, *Heroidas*, XVI, 250-254): «Recordem que una veguada la tua vestidura stava fluxa e los teus pits foren manifests, e ells, nuus, donaren entrada als meus ulls. Los pits eren pus blanchs que pura neu o let, e que Júpiter quant abraçà ta mare. Mentre que jo'm meravellava per los pits que havia vists, e fo ventura que bevia, lo anap caygué de les mies mans» (versión catalana medieval conservada en la BNF, ms. esp. 583, f. 61r); tampoco Joanot Martorell parece desdeñar en este pasaje su fuente principal, las *Histoires Troianes*, de las que toma un pequeño detalle («Encara miraua en Helena la egualtat dels pits, en la plenesa dels quals ses mamelles, així como ·ij· pomes replendents, natura hauia compostes»), así como del *Llibre del tresor* de Brunetto Latini («Lo seu bell pits és ornat de dues pomes de paradís, que són axí com pasta de neu; III, xiv, 10-11), o del *Filocolo* de Boccaccio («mostravano la forma delle belle menne, le quali come due ritondi pomi pingevano in fuori il resistente vestimento» (III, 11), que sin duda debió inspirar a Sannazaro, *Arcadia*, IV, 7 («Quindi a la marmorea e delicata gola discendendo, vidi nel tenero petto le picciole e giovanile mammelle, che a guisa de duo rotondi pomi la sottilissima veste in fuori pingivano»).

En tal caso, el poeta exigiría un pequeño galardón de carácter sexual sin llegar al coito: se contentaría con tocar o besar el pecho de la amada para evitar que la enfermedad (*pasión*) se doblase, si bien, con ello, no conseguiría que la hermosura de la dama dejara de provocarle más penas. El poeta, según esta interpretación, pediría a la dama el *tactum* o *contactum*, uno de los cuatro o cinco grados del amor que distingue la literatura medieval, mayormente de la tradición latina²³.

La segunda canción, encabezada por el epígrafe «Otra de Nicolás Núñez porque su amiga le dio una rosa», presenta problemas de la misma índole, si bien su interpretación puede variar con respecto a la primera:

Rosa, si rosa me distes,
tan gran gloria medio,
qu'en tomalla se perdió
la muerte qu'en verme distes.

Lo verde me dio esperança;
lo blanco me la negó;
el sabor me seguró
el temor de mi mudanza.
El olor vos lo posistes
cuando el alma me volvió,
mas el corazón sintió
el dolor que vos le distes²⁴.

La cabeza de la canción permite, sin discusión alguna, una interpretación erótica, a pesar de las reticencias de Whinnom, al descartar que la rosa «de Núñez [...] simbolice las partes pudendas»²⁵. La entrega de la rosa al poeta por parte de la amada representa la rendición sexual de ésta: el poeta la describe como una bienaventuranza, del mismo modo en que lo hace Calisto cuando no tiene ningún reparo en conceder a Lucrecia el privilegio de ser testigo de la relación sexual del joven saltaparedes con Melibea: [*Melibea*] «Apártate allá, Lucrecia./ [*Calisto*] ¿Por qué mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria»²⁶. El poeta, pues, a través de la relación sexual con su dama, recupera la vida espiritual que había perdido cuando la vio por primera vez:

²³ Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, vol. II, pp. 716-718.

²⁴ *Cancionero General*, ed. cit. fol. Cxxiiij vo.

²⁵ Para la introducción del simbolismo de la «rosa» y de otras flores en la lírica castellana, véase Vicente Beltrán, «La *cantiga* de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *Crotalón. Anuario de Filología Española*, II (1985), pp. 259-273.

²⁶ Véase B. Morros, ed. cit. p. 250, n. 9.

qu'en tomalla se perdió
la muerte qu'en verme distes.

En cuanto al primer verso («Rosa, si rosa me distes»), el poeta parece claro que sabe distinguir, como señala Whinnom, «entre una rosa y una margarita»²⁷; pero, dentro del contexto erótico, podría cuestionar la virginidad de la dama, uno de los símbolos de la rosa. Sin embargo, la lectura erótica se va desvaneciendo a medida que seguimos leyendo la canción (se trata, como lo ha bautizado el propio Whinnom, de la «poética de la decepción»): el poeta juega —al igual que en la canción sobre el limón— con la simbología de los colores de la flor y su relación con cuatro de los cinco sentidos del ser humano (vista, gusto, olfato y tacto). El tallo, de color verde, de la rosa proporciona esperanzas, mientras que los pétalos, de color blanco, se las niega: el sabor, amargo, de la flor asegura al poeta el temor del paso de un estado a otro, de la esperanza a la desesperanza; el olor aromático —y quizá todo él símbolo de la amada— vuelve a darle esperanzas; pero, finalmente, el tallo, con espinas, le certifica las auténticas intenciones que encierran el regalo de la dama. La rosa, como recuerda Whinnom, presenta, desde antiguo, un simbolismo ambiguo: «tanto emblema de la pureza, de la virginidad y hasta de la esterilidad, como simultáneamente símbolo, flor de Venus, del amor erótico»²⁸.

El poeta interpreta, en un primer momento, el regalo de su amiga como un gesto que le hace concebir esperanzas (de ahí la posible interpretación erótica del pasaje), no sólo por haber recibido un galardón de ella, sino por la especial simbología del objeto que le da: la rosa, sobre todo la roja, simbolizaba la 'virginidad' (cortar una rosa equivalía a 'perderla') y 'los placeres sexuales de la vida' (tener o recoger una rosa valía por disfrutar de ellos); pero la rosa, concretamente la blanca, podía simbolizar lo contrario: la pureza y la castidad. La entrega de una rosa podía entenderse como símbolo de la 'rendición sexual'; por ello, el poeta, al tomarla, pierde la muerte (espiritual, como diría Whinnom) que le dio su amiga cuando él la miró, quizá en la convicción de que poseer una rosa suponía el anuncio de una absoluta correspondencia (se trata de la misma alegría que siente Calisto cuando Celestina le trae el cordón de Melibea, a quien la vieja ha arrancado con la excusa de emplearlo para sanar el dolor de muelas de su cliente²⁹). Estas buenas expec-

²⁷ Keith Whinnom, *ob. cit.*, p. 52.

²⁸ Keith Whinnom, *ob. cit.*, p. 43.

²⁹ Se ha estudiado extensamente el «dolor de muelas» de Calisto, y en ese sentido el *Roman de la Rose* (vv. 2427-2439) de Guillaume de Lorris ofrece un término de comparación muy claro —mucho más que los textos aducidos— con la enfermedad de amor: «Quant ce veura qu'il sera nuiz/ lors avras plus de mil ennuiz./ Tu te concheraz en ton lit/ ou tu avras pou de delit/ car

tativas que tiene el poeta están representadas por el color del tallo de la flor: el verde, que tradicionalmente simboliza la 'esperanza' (y el amante —en general— persevera en su amor y enfermedad en tanto concibe esperanzas). Ocurre, sin embargo, que la rosa regalada no es roja, sino blanca: las esperanzas del poeta, por tanto, quedan defraudadas, porque el blanco no es sólo el color de la 'desesperanza', sino también de la 'pureza' (la rosa blanca, pues, no presupone el comportamiento esperado de la amiga, que seguramente habría sido otro si le hubiera regalado una rosa roja). El poeta parecía temer el paso de la esperanza al desencanto; vaya: de lo verde a lo blanco. Ese cambio se ilustra con el «sabor» que puede tener la rosa: un «sabor» seguramente amargo. Pero si el «sabor» de la rosa, por amargo, aseguraba o confirmaba los temores de su mudanza, el «olor» (la fragancia), en cambio, tanto de la flor como de ella le devuelve —con su presencia— el alma que había escogido como morada el de su amiga, según la antigua idea de que el amante no vive donde anima sino donde ama. La atracción que ejerce la fragancia de la rosa y la relación de su posesión con la devolución de la vida aparece en una pasaje del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, en que el protagonista reacciona después de recibir por parte del dios de Amor su primera flecha (la belleza):

Angoisseux fu et moult troublez.
 Poor le peril qui fut doublez
 ne soi que faire ne que dire
 ne da ma plaie querre mire,
 ne par herbe ne par racine
 n'en attendoie medecine;
 vers le bouton tant me traioit
 li cuers, qui ailleurs me baioit.
 Se je l'eusse en ma baillie,
 il m'eust rendue la vie.
 Li veoir sanz plus et l'oudour
 m'alegoient ma gran dolour³⁰.

quant tu cuideras dormir/ lors commenceras a fremir/ a tressaillir, a de mener/ sur costé t'estouura tourner/ une heure envers et autre adenz/ comme cil qui a mal est denz./ Lors te vendra en remembrance/ et la façon et la semblance/ a qui nulle ne s'appareille» (ed. y trad. al castellano a cargo de Carlos Alvar, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, p. 171.). El pasaje corresponde a los consejos que don Amor brinda al protagonista, recién enamorado de su amiga la rosa.

³⁰ Ed. y trad. cit., p. 133: «Me sentí angustiado y lleno de preocupación, pues el peligro se había duplicado y no sabía qué hacer, ni qué decir, e ignoraba si encontraría médico para mi herida, pues no esperaba que me la curara ninguna de aquellas hierbas y raíces: mi corazón no se ocupaba de otra cosa que de llevarme hacia la rosa; si la tuviera en mi poder, sin duda, me devolvería la vida, porque me bastaba con verla y sentir su perfume para que el dolor se me aliviara de forma considerable». En una *Esparsa suya porque le truxeron unos confites en que auia puesto la mano una señora*, Garci Sánchez de Badajoz, aun sin ninguna intención erótica, introduce conceptos análogos: «Señora la bendición/ que en los confites venia/ llegó en tal punto y sazón./ que me boluió el coraçón/ y el alma que ya salía...» (ed. Julia Castillo, *Cancionero*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 137).

Además de su simbología, la tradición médica atribuía a las rosas distintas propiedades aromáticas y medicinales. Así, por ejemplo, las mujeres solían llevar «pastillas de rosas» «al cuello en lugar del collar para encubrir el odor de la sobaquina»; y, asimismo, «usan [...] dellas solas molidas y también mezcladas con los ungientos para polverse y untarse al salir de los baños». En ese sentido, la medicina distinguía tres clases de rosas: «las blancas, las rojas y las encarnadas». De todas ellas, «son tenidas por más excelentes las rojas, assí por la suavidad del olor, en la cual hacen gran ventaja a las otras como por el color muy grato con que recrean y confortan la vista, a más que tienen la sustancia de las hojas más solida, por los cuales respetos destas solas suelen los boticarios hazer la conserva rosada y los xarabes confortativos». «El çumo de todas estas rosas posee manifiesta facultad solutiva, y principalmente el de las encarnadas, con el cual se haze aquel xarabe excelente dicho de las nueve infusiones, que para purgar la cólera y clarificar la sangre a todas las otras medicinas hazen muy gran ventaja»³¹.

El conceptismo amoroso o el «código secreto»

Whinnom muestra su perplejidad en otro tipo de canciones —también pertenecientes al *Cancionero General*—, como, por ejemplo, la glosa de Soria a un versículo bíblico (Mateo, 26, 39 y 42; Marcos, 14, 36; y Lucas, 22, 42):

Mote de una dama

«Transeat a me calix iste»

Glosa de Soria

Sola sois vos quien podes
hazirme alegre de triste,
pues tan penado me ves;
señora, si possible es,
«transeat a me calix iste»

Mas si algo os satisfaze
esta mi muerte mirad,
mi gran querer lo que haze,
que si a vos plaze a mi plaze
complir vuestra voluntad.
Mas antes mirar debes,
si el dolor que en mi consiste,

³¹ Pedacio Dioscorides Anazabeo, *Acercas de la materia medicinal*, ed. cit., pp. 83-84.

vos remediarle queres;
 mas si posible no es
 «maneate in me calix iste»

La glosa conserva, no sólo el mote bíblico, sino parece construida sobre todo el versículo: «Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste: verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu» y «Pater mi, si non potest hic calix transire nisi bibam illum, fiat *voluntas tua*» (el subrayado es mío). En la glosa, Soria empieza pidiendo a la dama —como si se dirigiera al propio Jesucristo— la devolución de la alegría, intentando apartar «el cáliz de la amargura, o sea, la muerte (muerte literal)»³². El mote está puesto en boca de la dama, quien utiliza las palabras célebres de Jesucristo antes de ser traicionado por Judas para expresar su deseo de liberarse del sufrimiento —equiparable al de Jesucristo— que le atormenta. Pero ¿de qué naturaleza es ese tormento? ¿Por qué el poeta también alude a él empleando la misma metáfora? La dama, por un lado, parece dispuesta a apartarse del sufrimiento que la desazona, mientras que el poeta, por otro, también intenta buscar solución a su sufrimiento, si bien —en última instancia— no renuncia a él: «maneate in me iste calix». Para Whinnom en el poema «hay algo que no hemos entendido y nos es casi forzoso pensar en el posible doble sentido del mote»³³. Tras recordar la parodia de las horas canónicas, Whinnom se pregunta: «¿Qué puede ser entonces aquel cáliz, aquella copa, que la dama desea que se le quite?»³⁴. Por ese camino recuerda una letrilla del siglo XVII atribuida a Góngora, en la que se menciona la «toma de Calés» como sinónimo de «justa española» y metáfora de la copulación. En ese sentido, podría aducirse la famosa cantiga que Alfonso X dedica al «deán de Cáliz», distinguido por sus conocimientos en el «arte do foder» gracias a los libros que sobre la materia lee. En semejante contexto, cabría traer a colación las famosas *Cantica gaditanae* ('canciones de las muchachas de Cádiz'), a las que, por ejemplo, alude Marcial como un espectáculo obsceno, capaz de inducir a la masturbación a quienes las oyen cantar y las ven contonearse muy provocativamente³⁵. Si seguimos por esa línea, debemos interpretar el término «caliz» o «calix» con doble sentido: el sufrimiento amoroso y el deseo de la copulación. La dama —quizá enferma de amor— pretende combatirla a través de la relación se-

³² Whinnom, *ob. cit.*, p. 59.

³³ *Ob. cit.*, p. 60.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Richard Hitchcock, «The girls from Cádiz and the *Kharjas*», *Journal Hispanic Philologie*, XV (1991), pp. 103-115; en uno de los epigramas de Marcial (*Epigrammata*, XIV, CCIII (II, 510)): «tam tremulum crisat, tam blandum prurit, ut ipsum masturbatorem fecerit Hippolytum» (p. 114).

xual; el poeta —que sufre la misma enfermedad— pone de manifiesto —a través de la fraseología bíblica— su sometimiento a la voluntad de la dama («fiat voluntas tua», según el texto bíblico): si ésta desea poner fin a su sufrimiento mediante la terapia sexual, se lo agradecerá; pero, si no lo desea hacer, pretende mantener el sufrimiento o la enfermedad de amor. Whinnom se limita a interpretar el mote en sentido erótico: «Y si es así, es posible que nuestra dama, como las muchachas de Juan Ruiz, ‘fermosas e feas, quier blancas, quier prietas’, que dicen ‘Converte nos’ (en la interpretación de Otis Green, ‘Convértenos de doncellas en exdoncellas’), quiere insinuar, pero de la manera más ambigua, que quizás esté dispuesta ya a sacrificar su virginidad»³⁶. Jane Yvonne Tillier no da crédito a la versión erótica —aunque admite que a ella habían llegado sus alumnos, al igual que Whinnom— y parece partidaria de relacionar el tormento del poeta con el de Leriano, de quien Bruce Wardropper ha aducido paralelos con la pasión de Jesucristo como «el máximo ejemplo de amor perfecto en el sufrimiento»³⁷. Para Yvonne, en definitiva, la canción representa una muestra más del tópico tan zarandeado en la literatura del siglo xv de la «religio amoris».

El propio Whinnom llama la atención sobre otro mote y glosa del *Cancionero General*:

Otro mote de Gabriel

«No hay lugar teniendo vida»

Glosa de Quirós

La fe, de amor encendida,
me tiene tan encendido,
que al remedio que se ha vido
no hay lugar teniendo vida.

Pues ved agora siquiera,
que tan mal por vos me quiero,
que ni con morir espero
lo que'n vida no se'spera.
Assí que con tal herida
me tenéis tan mal herido,
que al remedio que se ha vido
no hay lugar teniendo vida.

El mote, según Whinnom, permite una doble interpretación. La primera, la inocente (invirtiendo la frase proverbial ‘mientras

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Véase Jane Yvonne Tillier, «Passion Poetry in the *Cancioneros*», *Bulletin Hispanic Studies*, LXII (1985), p. 72

hay vida hay esperanza'), nos presenta a Gabriel –famoso músico– expresando su más absoluta falta de esperanza: «No espero en esta vida manera de encontrar manera de alcanzar tu favor», «Mientras viva no pienso ver correspondido mi amor»³⁸; la segunda, la erótica, resulta fácil justificarla, porque el término «locus» empleado «pro pudendis» está ya documentado en Petronio, en Séneca, en Tertuliano³⁹, en tanto que «no teniendo vida» como «lo que antecede a la muerte» también se halla atestiguado («morir» en el sentido de 'experimentar el orgasmo sexual', como veremos más adelante). Whinnom insiste, por un lado, en hallarse lejos de haber encontrado la explicación del mote; pero se pregunta, por otro, cómo –si es totalmente inocente– «un poeta que tenía que saber las connotaciones sexuales de estas palabras las utilizó en un mote que tenía que resultar ambiguo»⁴⁰. En la glosa Whinnom reconoce mayores problemas de interpretación que en el mote. La cabeza de la canción mantiene la ambigüedad y el posible doble sentido, reforzado por las palabras «encendido» y «remedio». Pero antes de enfrentarnos a la glosa conviene aclarar cuál es el sentido erótico del mote: 'En vida no es posible tener el sexo de la amada' o 'Si no es muriéndome, esto es, experimentando el deseo sexual no hay posibilidad de alcanzar las partes pudendas de la amada'. En la cabeza, el término «fe», como una de las virtudes teologales, tiene connotaciones religiosas, «sine qua impossibile est placere Dio» (Covarrubias), y como todos los términos religiosos es susceptible de un uso irreverente. La esperanza de ser correspondido por la amada tiene tan encendido al poeta –en deseos sexuales–, que no hay más remedio que morir para alcanzar el sexo de la amada. Hay que recordar, por una parte, que la esperanza –aunque «fe» también puede entenderse como 'constancia', 'promesa', 'creencia', etc– constituye la verdadera causa de la enfermedad de amor, en tanto sume al paciente en una suerte de neurosis obsesiva por la amada, solo remediable a

³⁸ *Ob. cit.*, p. 61.

³⁹ J. N. Adams, *The Latin sexual vocabulary*, Londres, Duckworth, 1982, pp. 94-95, donde aduce varios ejemplos de *loci* como eufemismo de las partes genitales femeninas desde comienzos del mundo romano, como, por ejemplo, en Cato, *Agr.* 157.11 «et si mulier eo lotio locos fouebit»; *Mul. Chir.* 769 «ad loca imponito»; Varro *Rust.* 2.7.8 «contra ab locis equae nares equi tangent»; Ovidio, *Ars Amatoria*, II, 719 «cum loca reppereris, quae tangi demina gaudet»; Adams aduce el uso de la palabra como sinónimo de 'pene' en Lucrecio, *De rerum natura*, IV.1034, 1045. Véase, además, Enrique Montero Cartelle, «Lengua médica y léxico sexual: la constitución de la lengua técnica», en *Tradición e Innovación de la Medicina Latina de la Antigüedad y de la Alta Edad Media*, ed. Manuel Enrique Vázquez Buján, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p. 215, en los que se aducen más ejemplos de *loci/a* con idéntico significado tanto en textos médicos como literarios (Celso, 2, 18, 16; Cael. Aur. *Gyn.*, 1, 195; Plinio, *nat.*, I, 209; Fracastoro, *Syphilis* 1, 331, etc.).

⁴⁰ *Ibidem*.

través del coito, a ser posible, con la persona deseada. En tales circunstancias resulta obvia la interpretación erótica de la cabeza de la canción. Sin embargo, Whinnom se desanima cuando debe explicar las redondillas de las mudanzas y de la vuelta: «Pero el interpretar la canción entera en un doble sentido nos va a costar trabajo»; y se rinde a la lectura inocente: «Desde luego sería posible pensar en que al poeta como a nosotros se le presentó la misma dificultad de sostener la posible doble lectura a lo largo de todo el poemita, y se echa de ver que prefería que quedase intacta la interpretación inocente»⁴¹. Sin embargo, no conviene rendirse tan fácilmente. Vamos a empezar por la lectura inocente. En la primera redondilla, jugando con el verbo «ver» y la paronomasia «vida»-«vido», el poeta manifiesta ser tal su alienación por el amor de la dama (diciendo que por ella no se quiere), que ni con la muerte literal cuanto no ha logrado en la vida (también literal): la muerte, en ese sentido, no le proporciona la felicidad. El poeta, con la muerte, no espera ni tan siquiera la piedad de la amada, lo que no ha conseguido en vida. En la segunda redondilla de la vuelta, el poeta se presenta herido de amor por el comportamiento de la amada, de quien no espera remedio, y, por tanto, ante tal perspectiva, no hay –viviendo– sitio para él. Pero también podríamos interpretar –en la línea de Guevara– que ni con la consumación sexual (ni con la muerte alegórica) el poeta no espera en vida recuperar la salud. Así, con el tipo de enfermedad de amor que padece el poeta, no hay parte pudenda de la amada que pueda curarle mientras tenga vida. La enfermedad de amor sólo se cura con la muerte (literal). La última redondilla parece insistir en esa idea (nótese el paralelismo «La fe, de amor encendida,/ me tiene tan encendido» con «así que con tal herida,/ me tenéis tan mal herido»): con tal relación sexual («herida») me tenéis tan enfermo, que sin el orgasmo no puedo alcanzar tus partes pudendas.

En esa línea, pueden seguir aduciéndose motes y glosas procedentes del *Cancionero General* que presentan la misma dosis de ambigüedad, a la que no renuncian –al menos– sus autores más representativos. Por ejemplo:

Otro mote

En la muerte está la vida

Glosa del comendador Ávila

Es un peligro tan fuerte
a donde amor me convida,

⁴¹ Keith Whinnom, *ob. cit.*, p. 62.

qu'es el remedio la muerte,
 y en la muerte está la vida.
 Porque cuando a mi dolor
 pongo fuerças de valirme,
 es el esfuerço temor,
 es la victoria perderme.
 Es mi mal mi mejor suerte,
 es mi bien pena crescida,
 es el remedio la muerte,
 pues en ella está la vida.

El mote encierra toda «una aserción inverosímil, una aparente contradicción, que hay que descifrar». Por lo pronto se puede poner en relación con la tradición mística, que concibe la vida —en un claro sentido metafórico— como la «vida verdadera, imperecedera, después de la muerte, que entonces llega a ser la puerta del paraíso y de la salvación, y el remedio de todas las tribulaciones de esta vida terrestre»⁴². Pero también, como sólo insinúa Whinnom, el mote permite otras lecturas, en las que cabe interpretar alegóricamente la palabra «muerte»: 'el orgasmo sexual constituye un remedio eficaz para conservar la vida (literal) del poeta'. Desde luego, el verso —dentro del campo amoroso— admite una lectura mucho más inocente: 'la muerte (literal) puede poner remedio a todas las penas del poeta'. El comendador de Ávila ha escogido un mote que, como la gran mayoría, no escapa a la ambigüedad, y en función de su desarrollo en la canción podremos postular una o varias interpretaciones para el conjunto. La cabeza, para empezar, se deja leer en varios sentidos: el poeta concibe el amor como un peligro o una amenaza para su salud, en cuya curación no hay más camino que la muerte. Arnaldo de Villanova, sin ir más lejos, en el capítulo iv, advierte sobre los peligros que puede conllevar la enfermedad de amor si desde un principio —cuando aún no lo es— no se ponen los medios necesarios para erradicarla: «Nisi huic furie celeriter obvietur, melancoliam parit in posterum et ut sepe contigit properat in maniam et quod gravius est quamplurimum languent, inde mortis periculum incurrentes»⁴³. Pero, casualmente, como recordábamos arriba, una de las soluciones más eficaces para combatirla radicaba en la terapia sexual. Así, el amor del poeta ha llegado a tal punto, que sólo la relación o el orgasmo sexual (la muerte alegórica) puede resultar efectivo para eludir el peligro en que se halla. En las mudanzas el poeta reitera o detalla el proceso de su enfermedad y curación: pone de manifiesto su voluntad de hacer frente al dolor que le produce amor, y no escatima ningún recurso para curarse («va-

⁴² Keith Whinnom, *ob. cit.*, p. 45.

⁴³ Arnau de Villanova, *ob. cit.*, p. 53.

lerme» tiene unas claras connotaciones médicas); pero, jugando con el tipo de remedio a que debe ser sometido (la muerte), lógicamente el esfuerzo para lograrlo le impone miedo, y es del todo consciente de que su mayor victoria en ese sentido consiste en la perdición, claro está, sexual. Por ello concibe su mal o enfermedad como su mejor caso de fortuna, en tanto gracias a él puede gozar de la amada; y, por el mismo motivo, cifra su bien en el crecimiento de su pena (a más dolor más relación sexual). Esta lectura de toda la canción no resulta, a mi modo de ver, ni atrevida ni descabellada ni —aún mucho menos— poco fundamentada. Sin embargo, cabe reconocer que la lectura inocente debe prevalecer sobre la erótica. En ese sentido, Whinnom ha aducido la explicación del mote en el *Sermón* de Diego de San Pedro, quien, aparte de atribuirse la autoría de aquél, lo pone en relación con la muerte por amor como fuente de vida: «Diréis a esto que vos dé fuerça para suffrir, y que vosotros me daréis voluntad para penar. Mirad bien, señores, cuán engañados en esto bivís; que si podéis sostener tan grave pena, cobraréis estimación. E si el sufrimiento cansare y os traxere a estado de muerte, no puede veniros cosa más bienaventurada, que quien bien muere, nunca muere; pues ¿qué fin más honrado espera ninguno que acabar debaxo de la seña de su señor por fe y firmeza y lealtad y razón? Por donde estava bien un mote mío que dezía: 'En la muerte está la vida'»⁴⁴; Arnalte, por su parte, también lo utiliza para subrayar la misma idea, después de la carta admonitoria de Lucenda: «Pues si mi dicha es perdida/ y mi dolor es tan fuerte,/ ¿para qué es temer la muerte/ pues que en ella está la vida»⁴⁵; y Petrarca, a zaga de autores clásicos y provenzales, también concibe bella la muerte por un amor puro: «Ché bel fin fa chi ben amando more» (*Canzoniere*, CXL, 14)⁴⁶.

En otros casos la lectura erótica —en un principio— no se impone —al menos— con tanta obviedad; pero se puede llegar a ella practicando algo que en los últimos años se ha puesto de moda: la intertextualidad. Para empezar, leamos el mote y su glosa:

Otro mote

«Mi enemiga es la memoria»

Glosa de don Alonso Cardona

Pues que ya perdí la gloria,
con morir debo alegrarme,

⁴⁴ Keith Whinnom, *ed. cit.*, pp. 178-179.

⁴⁵ Keith Whinnom, *ed. cit.*, p. 109.

⁴⁶ Keith Whinnom, *ob. cit.*, p. 44.

pues si quiero aconsolarme,
mi enemiga es la memoria.

Porque tener esperança
que el tiempo trae el olvido,
en la fe que no ay mudança,
tal remedio está perdido.
El morir es la victoria
qu'espero para alegrarme,
pues si quiero aconsolarme
no me dexa la memoria.

El mote, en primer lugar, enuncia o expresa el mayor problema al que debe enfrentarse cualquier enfermo de amor: la memoria. En unos casos esta facultad del alma sensitiva permite cierto bienestar al poeta, en tanto a través de ella puede reproducir en toda su integridad —pero también sublimados— cada uno de los rasgos de la amada que ni la trágica erosión de los años ha conseguido borrar («Porque tener esperanza/ que el tiempo trae el olvido»). El poeta parece haber perdido la bienaventuranza de ver la imagen angélica de la amada; y, por ello, desde la soledad, no concibe más remedio que la muerte (literal), porque si busca alguna forma de consuelo no lo halla en la memoria, donde no contempla más imagen que la de la amada. En las mudanzas el comendador no confía en desterrar esa imagen de su memoria, porque, tal es su fe y lealtad, que no cabe pensar en dicho remedio: su mente, por desgracia, no es porosa para el olvido. La muerte, en definitiva, constituye la única terapia para conseguir el olvido. La canción, pues, se concentra en la importancia que la filosofía y la medicina suelen otorgar a la memoria como auténtica incitadora de la enfermedad de amor, cuya erradicación puede alcanzarse cuando el afectado ha encontrado otras formas de ocupar su pensamiento:

Cum igitur in proposito ex accidente potius quam ex morbo periculi gravitas excitetur, eidem celeriter obviandum videtur. Forma itaque curationis recte habetur si contrarium huius furie sui que causa formalis sit intensa cogitatio super delectabile, hoc cum confidentia obtinendi, erit illi directe correctivum oppositum, non in hoc delectabili cogitare nec sperare nullo modo eius obtentum. Hec vero perficient competenter quecumque per representationem suarum formarum in virtute fantastica distrahunt in diversam a predicta cogitationem, in toto vel in aliqua parte⁴⁷.

En la fase más peligrosa de la enfermedad de amor, el poeta concentra intensamente su pensamiento sobre lo deleitable de la forma percibida, con la esperanza, además, de hacerla suya. Alon-

⁴⁷ Arnau de Villanova, *ob. cit.*, p. 53-54.

so de Cardona —quizá en una sugerencia bastante atrevida, si bien no imposible— podría dar a los términos *gloria* y *morir* un sentido erótico, según hemos visto, perfectamente documentado. El poeta parece haber perdido el favor o correspondencia de la amada, representada por el 'gozo o gusto vehemente' (*Dicc. de Autoridades*, s. v. *gloria*) que pudo haber con ella; y, si quiere volver a alegrarse, deberá experimentar de nuevo el deleite con la amada, porque, en esa situación, la memoria no sólo resulta insuficiente, sino que acaba convirtiéndose en su auténtico enemigo. El poeta pretende olvidar lo deleitable de su relación con la dama a la que ama, y ése parece un objetivo imposible, como lo es también para Calisto cuando en el auto XIV, en lugar de afrontar los graves problemas domésticos, se detiene en recrear los placeres pasados con Melibea, con la esperanza de volverlos a repetir esa misma noche: «Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes me acorre; trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luziente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel 'apártate allá, señor, no llegues a mí' [...] aquellos açucarados besos»⁴⁸. El poeta, al igual que Guevara en su famosa *Esparsa*, sigue fiel a pesar de haber mantenido relaciones sexuales con su dama; y por ese motivo no puede imponerse el olvido como remedio, en los mismos términos en que no se le puede imponer a Calisto, quien busca socorro en la memoria, en la convicción de lo que recuerda volverá a suceder⁴⁹. Para nuestro poeta ocurre exactamente lo mismo: la única victoria, en su estado, es una nueva consumación sexual, como lo será para Calisto. La canción, así leída, permite una segunda interpretación, en la que seguramente debía de pensar el poeta, aunque no estuviese demasiado convencida de ella.

El propio Cardona compuso otra canción expresando prácticamente las mismas ideas:

Otro mote suyo y la glosa

«Quien pudiesse no acordarse.»

Para no dar a la vida
causa de desesperarse,
pues la muerte lo combida,
de la gloria ya partida
quien pudiesse no acordarse.

El dolor qu'es olvidado

⁴⁸ B. Morros, *ed. cit.*, p. 259.

⁴⁹ Véase Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 67-69.

es cierto que no se siente,
 y acordar el bien pasado
 es crescer el mal presente.
 Y pues cosa conocida
 es mi bien jamás cobrarse,
 pues dolor nunca me olvida:
 de la gloria ya perdida
 quien pudiesse no acordarse.

El mote de esta canción presenta un enunciado muy similar al anterior: la pretensión de aprender el arte del olvido para mejorar en la situación amorosa. El poeta, como Ausiàs March («Axi com cell qui'n lo somni's delita»), anhela anestesiar la memoria para evitar la muerte (literal) o el suicidio («causa de desesperarse»), porque todo su bien —del carácter que sea— se concentra en el pasado⁵⁰. Así, en la cabeza de la canción, concurren dos ideas fundamentales: la muerte (literal) inminente del amante y, en su origen, la evocación de los avatares de una aventura erótica, cifrada en el término *gloria*, susceptible, como ya hemos visto, de un sentido sexual, al igual que la palabra *muerte*. El verbo *desesperar* tenía en la época fundamentalmente dos significados: ‘perder la esperanza’ y ‘matarse a sí mismo’; y en función de uno u otro sentido cabe interpretar el comienzo del poema: ‘para no dar a la vida un motivo de suicidio, pues la muerte acecha ante la imposibilidad de borrar de la mente la *gloria perdida*’ o ‘para no dar a la vida un motivo de suicidio, pues la experiencia sexual (*muerte*) lo es, y ésta, concebida como la *gloria perdida*, aparece indeleble en la memoria’. En la mente de Cardona —tampoco nada porosa para el olvido— se aloja la imaginación de las delicias carnales, al experimentar una clase de amor muy próximo al que Razón anuncia al protagonista en el *Roman de la Rose* (vv. 4600-4608) de Jean de Meun:

Mes l'amor qui te tient on las
 charnel desir te represente,
 si que tu n'as aillors entente.
 Par ce veus tu la rosa avoir.
 Tu n'i songes nul autre avoir.
 Mes tu n'en es pas a deus doie,
 c'est ce qui la piau te maigroie
 et qui de toute vertu t'oste⁵¹.

⁵⁰ Para la cita de Ovidio, véase Lola Badia, *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Barcelona, Biblioteca Sanchis Guarner, 1993, pp. 173-174.

⁵¹ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, ed. Daniel Poirion, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, pp. 153-154.

Al identificar el bien con el pasado, se ofrece el presente como un estado en que se impone el mal con el recuerdo de la felicidad, no siguiendo tanto el manido pasaje del *Inferno* (V, 121-123) de Dante («Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice nella miseria»), sino con una formulación más próxima a la de Ovidio en las *Pónticas* (I, ii): «Sic ubi percepta est brevis et non uera uoluptas,/ peior ab admonitu fit status iste boni». El poeta considera el pasado irrecuperable, y en ese pasado parece hallarse el placer sexual, cuyo recuerdo le atormenta y descorazona, en los mismos términos que desazona al yo poético de Meun.

La «justa de amores»: de *La Celestina* a *La Lozana andaluza*

Whinnom introduce una ligera referencia a la «justa de amores» para documentar determinado léxico erótico, como la palabra «muerte»; pero el género ya de por sí presenta varios atractivos en cuanto se haya aludido en un pasaje de *La Celestina* que nadie —hasta donde alcanzo— se ha dedicado a anotar, o bien porque no lo creían necesario al entenderlo claramente, o bien porque carecían de explicación para él⁵². En varios manuscritos se nos ha conservado una muestra del género, que la crítica ha interpretado parodia de otra de Juan del Encina:

Pues por vos crece mi pena
quiero señora, rogaros
que queráis aparejaros
a una justa que se ordena.

Suelte luego la cadena
en que está mi libertad,
y verá vuestra beldad
cuán sin razón me condena.

Esta justa puede ser
de noche, porque es mejor:
que de día, con el calor,
no nos podremos valer.

Mandaréis luego tener
a mi servicio la tela,
en lugar donde candela
no la hayamos de menester.

⁵² Sólo José Luis Alonso, «Claves para la formación del léxico erótico», en *Edad de Oro*, IX (1988), p. 13: «mientras que «por ellas queda el campo (Celestina), *vencedoras*».

Señora, una merced os pido:
que esté la tela bien puesta,
en campo llano, sin cuesta
donde cobre lo perdido,

que de mi dolor crecido
será la tela el remedio,
mirando, señora, el medio
que no esté nada rotpido.

Yo seré conquistador,
vos seréis mantenidora;
aunque yo sea vencedor
quedaréis por vencedora.

Y así quedaré contento
de verme de vos vencido;
y pues así lo consiento,
no queráis sea yo perdido.

Las lanzas bien correrá
con ánimo el justador,
y de alcanzar tal favor
de alegre se morirá.

Volverá a resucitar
con su lanza entera y sana;
su persona muy ufana
volverá luego a justar.

Vos, como mantenidora
tan valerosa y tan fuerte,
mil veces le daréis la muerte,
dándole el mayor favor.

Aquesto consentirá,
para alcanzar tal encuentro
adonde está puesto el centro,
vencido, atrás volverá⁵³.

El poeta, al sentir crecer su pena, resuelve pedir a la amada un galardón de carácter militar: una «justa», esto es 'un combate singular con ella, a la que, como si fuera un caballero, debe acometer con lanza y de frente separados por una especie de valla denominada *tela*'⁵⁴. De hecho, se presenta como un prisionero de su dama,

⁵³ *Poesía erótica del siglo de oro*, ed. cit., p. 8.

⁵⁴ La *tela* es la valla que se solía construir en la liza de las justas para evitar que los dos caballos se topasen, corriendo cada uno a un lado y a lo largo de ella.

quien no sólo ha de ponerlo en libertad, sino, por añadidura, aceptar su reto. A partir del verso 13 el poeta empieza ya a introducir términos propios de la lucha, a los que otorga –aparte el literal– un sentido erótico. Así, pues, parece muy escrupuloso en la preparación del combate, exigiendo, por ejemplo, a la valla metálica situada en el centro las máximas garantías de fortaleza y las mejores condiciones suficientes para la celebración del combate; pero, al documentarse *tela* en otros textos literarios como *membrana virginalis*, parece atribuirle el sentido de ‘himen’, aún intacto antes del inicio del combate amoroso («mirando, señora, el medio/ que no esté nada rotpido»). El poeta se siente, por una parte, «conquistador» y «vencedor»⁵⁵, porque ha alcanzado su propósito (la «justa» o la relación sexual)⁵⁶; pero, por otra, comprueba –con fruición– su derrota, en tanto ha perdido el protagonismo y la fuerza en la lucha. En este punto del texto nuestro incógnito autor sigue usando lenguaje militar con una clara anfibología. El «mantenedor» era el principal caballero en la justa y esperaba en el campo a quienes hubieran de luchar con él, y «mantener la tela», por otra parte, no sólo tenía el sentido de ‘defender el campo’ o ‘resistir los envites del competidor’, sino que también tenía connotaciones sexuales, como ‘la capacidad de resistencia de las mujeres en los asaltos amorosos’, según se atestigua varias veces en *La Lozana andaluza* (I, xiv), donde la protagonista, después de varios encuentros amorosos con un insaciable y bien dotado Rampín, debe aplacar su persistencia y obstinación: «Mi vida, ya no más, que basta hasta otro día, que yo no puedo mantener la tela, y lo demás sería gastar lo bueno. Dormí, que almorzar quiero en levantándome»⁵⁷. Esta escena de *La Lozana andaluza* está calcada sobre la de Areúsa y Pármeneo en *La Celestina*. En primer lugar, la tía de Rampín –aunque éste ya la ha visto desnuda en los baños– alaba ante su sobrino el

⁵⁵ Véase José Luis Alonso, art. cit., p. 13 y 16.

⁵⁶ El término «vencer» tenía claras connotaciones eróticas, como, por ejemplo, se expresa en un soneto, cuya señora sólo pretende ser seducida: «Menos que aquí lo digo,/ que él me sabrá vencer si es avisado» (*Poesía erótica del siglo de oro*, p. 13).

⁵⁷ Claude Allaigre, ed., *La Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra, p. 230.

⁵⁸ Claude Allaigre, ed. cit., p. 229; el episodio, en definitiva, remonta a otro del *Tirant lo Blanch*, donde Paerdamavida se encarga de llevar al protagonista hasta la habitación de Carmesina, y allí, desde dentro de una caja, el caballero puede contemplar el cuerpo desnudo de la princesa, mientras Plaerdamavida va tocando cada una de sus partes íntimas a la vez que las va describiendo en voz alta: «¡Oh triste de mí, que si home fos, ací volria finir los meus darrers dies!» (231). Véase Rafael Beltrán, «Las bodas sordas en *Tirant lo Blanc* y *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXX (1990), pp. 91-117; y también Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (I, 1), en que la doncella Darioleta, al contemplar el cuerpo desnudo de su señora Helisenda, antes de rendir ésta su virginidad al rey Perión de Gaula, no puede reprimir comentarios afines: «Señora, en buena hora nasció el cavallero que vos esta noche avrá, y bien dezian que ésta era la más hermosa donzella de rostro y de cuerpo que entonces de sabía» (ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987, p. 237).

cuerpo desnudo de Lozana, al igual que había hecho Celestina ante Pármeno con el cuerpo de Areúsa: «y por mi vida que tiene lindo cuerpo... Yo quisiera ser hombre, tan bien me ha parecido... ¡Y el necio de su marido que la dejó venir sola a tierra de Cornualla!»⁵⁸. Lozana se comporta de forma parecida a Areúsa rechazando inicialmente a un pretendiente bastante joven (así lo son tanto Pármeno como Rampín) pero cuya experiencia sexual parece distinta, a pesar de la efusión de ambos. En *La Celestina*, Areúsa exige –incluso inventándose la enfermedad que en principio confesaba padecer– a Pármeno la continuación de las relaciones sexuales, mientras que en *La Lozana* la cordobesa ha de refrenar los excesos de Rampín. A propósito de *La Celestina*, en el tercer auto, la alcahueta intenta tranquilizar a Sempronio sobre el éxito de su empresa, tratando de convencerle de la fogosidad de las mujeres como Melibea que al principio de ser requeridas de amores reaccionan con vehemencia e ira, pero, una vez han probado los dulzores del acto sexual, no dejan de practicarlo: «Coxquisollicas son todas; mas, después consienten la silla en el envés del lomo, nunca querían holgar. Por ellas queda el campo: muertas sí, cansadas no»⁵⁹. En el campo de batalla del amor, las mujeres quedan vencedoras («Por ellas queda el campo»), porque, dada su fisiología, pueden aguantar, como mantenedoras, los envites de sus respectivos amantes, no cansándose nunca del combate sexual, si bien en cada caso pueden llegar al orgasmo, expresado en el pasaje a través del participio «muertas»: «muertas sí, cansadas no». En el poema anónimo, su autor introduce la referencia al arma principal, como hemos visto, en una justa: la lanza; y, al concederle un valor mayormente erótico, se arroga su uso en plural con un verbo que tampoco carecía de connotaciones sexuales: «Las lanzas bien correrá/ con ánimo el justador». Los términos *correr* y *caminar* formaban parte del lenguaje eufemístico para designar las relaciones sexuales (y, en algún caso, como *correr*, ha conservado ese valor). Así, por ejemplo, Celestina, al insistir sobre el ardor de las mujeres que reprimen sus deseos, recurre a ellos: «Si de noche caminan, nunca querían que amaneciese: maldizen los gallos porque anuncian el día y el relox porque va tan apriessa»; y, por ahí, recuerda sus años de juventud, en los que practicaba el coito sin desfallecer en ningún momento y de los que ha perdurado aún la lascivia: «Camino es, hijo, que nunca me harté de andar; nunca me vi cansada. Y aun así, vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo»⁶⁰. El poeta de la justa subraya el denuedo que va a poner en la lucha contra su adversario, confesando su alegría al poder participar en ella, murien-

⁵⁸ B. Morros, *ed. cit.*, p. 89.

⁶⁰ B. Morros, *ed. cit.*, pp. xxxv-xxxvi.

do en el empeño: «Las lanzas bien correrá/ con ánimo el justador; y, de alcanzar tal favor, de alegre se morirá». Después de ilustrarlo en la poesía latina medieval y en algún otro texto en castellano del siglo xvi, Whinnom llega a la obvia conclusión del uso metafórico de *morir*, con el sentido de ‘experimentar la culminación sexual’⁶¹. Ese valor lo conserva, por ejemplo, en la lírica tradicional junto a la metáfora de ‘coger las rosas’:

Dentro en el vergel
moriré.
Dentro en el rosal
Matarm’han.

Yo m’iba mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.
Dentro en el rosal
matarm’han⁶².

La justa acrecienta, así, su contenido erótico, al conceder a «lanza» un valor fálico, puesto de manifiesto en las tres últimas redondillas, donde parece introducirse una especie de sinécdoque al tomar una parte por el todo, la «lanza» por el «justador», además de perseverar en los sentidos eróticos de «vencido» (v. 47) y «centro» (v. 46), que ilustran el abandono del justador tras la derrota así como la retirada del pene –flácido y enervado– del interior de la vagina de la dama⁶³.

En el *Cancionero General* se recoge una «Justa que hizo Tristán de’Stúñiga a unas monjas porque no le quisieron por servidor ninguna dellas; y él tóuose por dicho que lo dexauan por ser de hecudad de treynta y cinco años; y dízeles assí»:

Soñaua que vi justar,
de noche que no de día;
era tan grande el sonar
al tiempo dell’encontrar,
que de lexos bien se oya.

⁶¹ *Ob. cit.*, p. 35.

⁶² Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *ed. cit.*, p. 23.

⁶³ En el romance Blancaniña, el descubrimiento de la lanza «provoca la confesión de la adúltera, como si esa arma –y no el caballo o las armas anteriores– tuviera una valor de prueba irrefutable de su traición. Resulta explicable si tenemos en cuenta la usual identificación de la lanza con el miembro viril: el descubrimiento de la lanza equivale al descubrimiento del amante mismo»: «-¿Cúya es aquella lanza? Desde aquí la veo yo./ -Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos» (ed. Paloma Díaz Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 312).

Alleguérme por saber
quién era mantenedor
y aún por darles a entender
si me querien acoger
allí para justador.

A bozes, que no en secreto,
començóme de hablar
una d'un gesto perfeto:
«Vos tenes un tal defeto
por que no podes justar.
Según es establecido
por evitar grandes daños
no puede ser acogido
quien de más tiempo es nascido
de veynte y cinco o treynt'años.

Daros he consejo sano
y de muy noble compás:
despedios d'aquí temprano;
santiguaos con vuestra mano;
no boluáys cabeça atrás,
que, según lo acometido
contra nuestro vedamiento,
no podrés ser defendido
si las guardas han sentido
vuestro gran atreuimiento.

Guarneced bien vuestra casa
de buen yesso y buena fusta,
pues tenéys la bolsa rasa
de buena ropa y de brasa:
no soys ya para esta justa.
Porque quien ha de justar,
según son las ordenanças,
es cierto que ha de quebrar;
y si no le han de matar
d'un encuentro quatro lanças.

Que muchos sin ser llamados
son venidos a justar,
dispuestos y ataiados,
de finas armas armados,
maestros para encontrar.
Ponen pena de morir
sino rompieron doblado;
y, al tiempo de concluyr,
ninguno puede cumplir
lo que está capitulado».

«Auéysme puesto en manzilla,
señora, sí tal os venga:
en Córdoba y en Seuilla,
no ay un más libre en la silla
ni otro que mejor se tenga
que una pobre posada,
donde ha poco me hallé.
Esto es cosa muy prouada:
con una lança quebrada
nueue uezes encontré.

Dos mantenedoras eran
las que la justa causauan;
y entiendo que no quisieran
que las viera ni que me vieran,
según la saña mostrauan».
Comencé de replicar
si podría ser acogido;
respondiéronme a la par:
«no cures de porfiar,
pues que soys ya respondido».

Començéme de apartar,
pues que vi me desechauan;
y, aunqu'era graue el pesar,
no dexava de mirar
los golpes c'allí passauan.
Tocóle con un bordón
a una dama quanto pudo
uno que llaman Ximón;
y rompióle el piastrón
y quebrárale el escudo.

Ella quedó traspasada
y del golpe amortecida:
la cara toda sudaua
y la cabeça inclinada,
de la cinta abaxo erguida.
Del Ximón fue preguntada:
«vos, porqu'estáys assí puesta».
«Por vengar la gran lançada,
de qu'estoy mal injuriada,
tengo armada esta ballesta».

La dama luego soltara;
mal herido fue Ximón,
pero no le dio en la cara,
que por las ingles l'entrara,
mas llególe al corazón.
Tocóle en los genituios

aguaducho tan sobrado,
que perdió silla y estribos:
los muertos quedaron biuos
y el biuo quedó finado.

Otra dama reluziente
muy enprouiso salió
con otro varón siguiente,
gran puntero diligente,
que jamás encuentro erró.
Este mi ojo que vela,
que tales golpes miraua,
vio que por la sortijuela,
puesta hasta l'arandela
toda la lança l'entraua.

Estas dos que mantenían,
por quien bien mis querellas,
terrible se combatían,
tan fuerte se sacudían,
que pavor era de vellas.
Un valiente cauallero
a la una cupo en suerte:
rompió el tirabraguero
y quebrantó el puntero,
herido queda de muerte.

La otra como varona
pussós'en fin de la tela;
más braua que una leona
encontró a Juan de Carmona
debaxo del'arandela.
De tal suerte l'encontró
al triste y por tal lugar,
que'enprouisso le mató,
por vía que no vuió
ni palabra confessar.

Eran los golpes tan fuertes,
qu'en un ora que miré
vi quatorze o quinze muertes,
sin heridas d'otras suertes
de que mucho m'espanté.
Vi los muertos sepultar
en lóbregas sepolturas;
vi gemir y vi llorar;
vi meter sanas; sacar
quebradas las armaduras.

La que me habló primero

salió con esta cimera,
 dos motes en un tablero:
 el uno dezía «Duero»;
 el otro «red barredera».
 La justa se fenescía
 al tiempo qu'ella llegara;
 a grandes bozes dezía:
 «¡Oh, qué gran desdicha mía
 no auer quién me haga cara».

La justa fue prolongada
 por compassión desta dama;
 viniendo tan adornada,
 fuera cosa mal mirada
 que peresciera su fama.
 Sus coplas dizien amores;
 yo lo supe de temprano;
 usando de sus du[ç]ores,
 venció siete justadores
 sin tomar lança en la mano.

Allí viérades justar
 las damas y los galanes;
 allí viérades gastar;
 allí viérades el dar
 paramentos a truhanes.
 Allí viérades los sonos
 de trompetas y añafiles;
 allí viérades canciones
 discantadas a empuxones,
 de perfetos menestresiles.

Cabo

Las armas son abolladas;
 la justa quiere parar;
 las pazes son pregonadas;
 las lanças todas quebradas;
 ya los mandan apear.

^M *Cancionero general*, ed. cit., fols. ccxxii ro y vo; el texto aparece en el apartado final dedicado a «las obras de burlas». Algunas coplas de este autor aparecen citadas por Ian Macpherson, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 59-60; el autor de este trabajo aduce el texto de Tristán de Estuñiga, junto a otros pertenecientes al mismo género, para defender una interpretación erótica de la canción de Jorge Manrique («Justa fue mi perdición»), glosada por muchos poetas cultos a lo largo del siglo XVI: 'Al arremeter contra la dama llamada Justa, toatalmente justa fue mi perdición,/ pero yo me siento feliz con mis males. Yo no espero por más tiempo una recompensa o galardón,/ ya que teniendo relaciones sexuales con vos/ he alcanzado mi éxtasis y satisfacción.// El hombre que se ha acostado contigo/ ha conseguido una victoria reconocible,/ pues en el climax logrado contigo/ el hombre que ha sido derrotado ha conseguido la victoria./ Por cuanto esto lo consiente la razón,/ yo consiento mi perdición,/ no esperando ningún

Unos quedaron finados
y se murieron de veras;
otros quedaron lisiados;
otros quedan trasijados
de pasar tantas carreras⁶⁴.

Tristán de Estúñiga compone una «justa de amores», más o menos en la línea de la anterior, utilizando términos equívocos, mayormente de carácter militar. Bajo los efectos del sueño, el protagonista oye a lo lejos el estruendo producto de las embestidas —militares o sexuales— de las justas que se celebran por la noche; y se presenta en el palenque para averiguar la identidad de quien lo defiende al tiempo que se ofrece como justador. Ante él aparece una dama —que, según el título, debería ser monja— prohibiéndole la partición, alegando que ha superado la edad de veinticinco o treinta años establecida por las ordenanzas del torneo. La dama lo insta a ornamentar su casa —no sabemos muy bien con qué sentido— y a desistir de su empeño en entrar en el campo, narrándole la abundancia de caballeros que, por más hábiles en este tipo de pelea, no han podido cumplir —después de haber doblado la lanza— con lo estipulado. La dama o monja parece poner de manifiesto la superioridad de las *mantenedoras* frente a sus adversarios, condenados resueltamente al fracaso militar y sexual.

Lejos de aceptar las condiciones de las ordenanzas, don Tristán no incurrió en la humildad de confesarse indigno de participar en la justa, sino, más bien, todo lo contrario, al recordar a su interlocutora los nueve golpes que había asestado a sus adversarios, aún con la lanza quebrada. El caballero ha utilizado palabras anfibológicas (de una *anfibiología obscena*, como diría Macpherson) para narrar su hazaña, dada las connotaciones de «lança» y «encontrar», 'pene' y 'coito' respectivamente. A pesar de no disponer de una lanza en condiciones, ha podido resistir nueve encuentros de carácter sexual frente a dos *mantenedoras*, en quienes se había delegado la defensa del campo o la participación en el acto sexual. Por más que insiste, el autor no recibe la aprobación de las monjas para acogerse a la justa patrocinada por ellas.

Al vedarle su intervención, se dispone a describir cuanto ve; y, así, empieza narrando los estragos o gestas que ocasiona un tal don Ximón en una dama, a la que rompe el «piastrón» y el «escudo», en

galardón./ porque teniendo ralciones sexuales contigo/ he alcanzado mi extasis y satisfacción' (pp. 61-62). La clave para la versión erótica radica en el doble sentido que se atribuye al léxico utilizado en la canción: *perdición*, *galardón*, *pasión*, *perder la vida*, *satisfazer*. Al perder por la dama la vida («que en perder por vos la vida»), la recupera («es ganado lo perdido»): 'al morir por ella recupera la vida' constituye una paradoja, no exenta de una interpretación erótica.

una clara referencia erótica, en tanto las armas defensivas se usaban como símbolos de los órganos sexuales femeninos (el nombre de «Ximón», con tal grafía, podría estar moldeado sobre el término «ximio», animal caracterizado por su proverbial lujuria, y a menudo aparecía implicado en casos de zoofilia, como se documenta por ejemplo en *La Celestina*, I, 1). El «piastron» parece un italianismo (*piastrone*) que designa, o bien toda la armadura defensiva, o bien parte de la coraza, destinada —según las fuentes— a la protección del pecho o del abdomen⁶⁵. En el segundo de los casos, la metáfora erótica aún tendría mayor sentido. En la copla siguiente, ofrece detalles sobre el estado en que —después del encontronazo con don Ximón— había quedado la dama en cuestión: tales detalles tampoco carecen de connotaciones sexuales («traspasada» por ‘penetrada’, ‘desmayada’ y ‘sudada’). La dama responde al ataque de don Ximón, en quien ejecutó una venganza cruel, lanzándole desde una ballesta una flecha por las ingles a través de los genitales («genitivos») hasta el corazón con una fuerza semejante a la de un gran caudal de agua: así, haciéndole perder la silla y los estribos, debió provocar su caída del caballo.

A continuación describe la aparición de una dama y un varón muy diestro en el manejo de las armas («puntero»), además infalible en tal tipo de lides, que introduce su lanza hasta la empuñadura («l’arandela») a través de la «sortijuela» de aquélla. Desde luego esta situación así descrita es susceptible de una interpretación erótica: el caballero, experto en el uso de sus órganos genitales, dada su nula habilidad en todas sus relaciones sexuales, llegó a introducir el pene hasta lo más profundo de la vagina de su adversaria.

En otra escena el poeta dirige la atención hacia dos *mantenedoras* («Estas dos que mantenían»), una de las cuales se enfrentó a un caballero, a quien rompió el braguero que sujetaba la hernia o rotura causada por bajar las tripas a la bolsa de los testículos. El pasaje admite una lectura descaradamente erótica, sobre todo teniendo en cuenta el uso generalizado de *puntero* como ‘penis’: parece haber-

⁶⁵ Los diccionarios italianos, como el de Zingarelli, recogen también la acepción de ‘medallón con el nombre y otros datos que el combatiente debe llevar para ser reconocido en el campo de batalla’; en este caso, el *piastrón* sólo puede tener el sentido de ‘arma defensiva’, esto es ‘parte de la coraza de metal’ («piastra»). En el *Nuovo Vocabulario illustrato della lingua italiana* (Milán, Selezione del Reader’s digest, 1990), Giacomo Devoto y Gian Carlo Oli recogen la voz *piastrone* con el sentido de «Grossa piastra metalica, facente parte della corazza, destinata alla protezione del petto». En el «Passo honroso de Suero de Quiñones», Pero Rodríguez de Lena utiliza varias veces el término cuando narra la defensa del paso por su mantenedor frente al caballero catalán Pere Daviu: «E fizo emendar el auctor esto que suso está escripto sobre raído ó dize del piastrón, e falsólo con el bolante de las platas e tocó en el peto dellas... A las siete carreras que pasaron, encontró Suero de Quiñones a mossén Pere Daviu en meotad del piastrón, e falsógelo e quebró el fierro de la lança...» (Pero Rodríguez de Lena, *El Passo honroso de Suero de Quiñones*, ed. Amancio Labandeira Fernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977, p. 199).

se invertido la situación de la copla anterior, al presentarnos ahora al caballero derrotado sexualmente por la dama, quien le ha roto la bragueta y doblado el pene, dejándolo *muerto*, como consecuencia de una consumada relación sexual.

Idénticas circunstancias concurren en la siguiente escena, donde una mujer con aspecto o actitud varonil («varona»), situada en el extremo de la *tela*, acometió a Juan de Carmona, dejándolo debajo de su *arandela*. La obscenidad del pasaje depende primero del sentido que se otorgue al término *arandela*. En la milicia, la palabra en cuestión designa una especie de protección de la mano —habitualmente derecha— que se clava cerca de la empuñadura de la lanza y que, fabricado de metal fuerte, adopta la forma de embudo; en la indumentaria, alude a un género de cuello liso que vistieron las mujeres en la época. Por cuanto se dice a continuación, parece utilizarse en el primer sentido: 'la varona tuvo la relación sexual con Carmona por debajo de los testículos'. El resultado de la relación sexual, al tenerla por donde habitualmente se tiene («lugar» se refiere, según ya hemos visto, a las partes pudendas del sexo masculino), conlleva la experimentación del orgasmo por parte del caballero, a quien eufemísticamente se describe como «muerto», quizá también en referencia al estado en que quedó su miembro viril, al dejar de moverse o bullir («por vía que no vuió»).

En la octava copla, el poeta describe un panorama desolador, que, aparte el sentido literal, no carece de connotaciones eróticas, a raíz del léxico empleado: así, por ejemplo, resulta fácilmente imaginable el significado de «quatorze o quinze muertes,/ sin heridas de otras suertes»; y, en especial, los dos versos finales: las «armaduras», con clara simbología sexual, se introducen, lógicamente, sanas; pero se sacan —una vez consumado el coito— dobladas o rotas.

Una de las damas que defiende el campo exhibe en la cimera un «tablero» con dos motes: «Duerdo» y «red barredera». El río Duerdo, y más concretamente su afluente Duratón, había sido utilizado por Diego de San Pedro para pergeñar una de sus canciones más resueltamente eróticas:

Así como Dueratón
pierd'el nombre entrando en Duerdo,
assí por esta razón
perdió el nombre el abispero
cuando entró en el coñarrón⁶⁶.

⁶⁶ Diego de San Pedro, *Obras completas, III. Poesías*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1969, p. 262.

⁶⁷ Una idea, quizá más gráfica, recoge Juan Ruiz en su *Libro de buen amor*, 246 c: «non te fartaríe Duerdo con el su aguaducho»; en cuanto a «varona», quizá con el sentido de mujer completamente entregada al varón, véase también *Libro de buen amor*, 383^a: «Dizes: «*Quomodo dilexi*, vuestra fabla, varona...».

El «Duero», por una parte, representa un río caudaloso, como pone de manifiesto Covarrubias a través de un conocido proverbio: «Yo soy Duero, que todas las aguas bebo»⁶⁷; y, en ese sentido, puede concebirse en pie de igualdad con el «coñarrón» de Diego de San Pedro. La «red barredera», por otra parte, corresponde propiamente a una red de pescar de unas dimensiones extraordinarias, suficientes para atravesar un río de una orilla a otra y barrer todo cuanto encuentra a su paso. Los dos motes, así, expresan el deseo de la dama que los lleva por cimera: el anhelo de poder hallar a alguien capaz de arrasar sus partes más íntimas. La dama, en definitiva, parece reclamar la presencia de quien pueda pescar en sus aguas; y así lo hace público exclamando, cuando las justas han llegado a su fin: «¡Oh, qué gran desdicha mía/ no auer quién me haga cara!». En atención a su ruego y a medida de su fama como *mantenedora*, la justa se prolongó con una pomposidad de la que había carecido hasta ese punto.

La dama, en cuyas armaduras debía tener bordadas las «canciones de amor» a las que alude el poeta, sale al campo y, sólo con sus «dulçores», inflige la derrota a siete justadores, a los que ha arremetido sin ningún tipo de lanza. En la poesía del siglo XVI «dulçor» se usaba eufemísticamente para designar el semen masculino; en esta escena, podría significar los encantos de la dama o monja, cuya clase de mujer siempre aparece mencionada en los tratados de medicina entre los grupos de más riesgo para padecer el «mal de madre» a causa de la retención del semen femenino. En la penúltima copla, se hace referencia, por un lado, a la magnanimidad y generosidad de los participantes, quienes —según era costumbre— ofrecen sus atavíos a los truhanes; y, por otro, se introduce la evocación de la faceta más solemne de la justa, que acaba por adquirir un carácter festivo, no exento de cierto erotismo, sobre todo a partir de los últimos versos, donde se describen los instrumentos musicales —siempre dotados de una anfibología obscena, ya desde el *Libro de buen amor*, en la famosa parodia de la «horas canónicas»— junto a la ejecución muy particular de las canciones («a empuxones» 'a empujones, con violencia'), sugeridora de ciertos movimientos obscenos.

En la última copla, el autor describe el final de las justas, mentando, por ejemplo, el estado en que han quedado las «armaduras», junto al de algunos caballeros, absolutamente enflaquecidos y debilitados a causa de «pasar tantas carreras». En el presente trabajo, hemos documentado por extenso el sentido erótico de *carrera* y todos sus derivados; y en virtud del cual fácilmente podremos entender las consecuencias y el desenlace de la justa organizada por las monjas, a las que sólo se menciona como tales en el epígrafe o título de las coplas, mientras a lo largo de ellas se utiliza el nombre

genérico de damas. El poeta, por otra parte, parece introducir una diferencia en el sentido de *muerte*, al mencionarla como auténtica en algunos caballeros, quienes, entre la literaridad y la metáfora, perdieron la vida, aunque no sabemos en qué términos nos permite la separación de uno y otro ámbito, dada la fisonomía de cada una de las coplas de la obra de Tristán de Estúñiga.

La simbología de las enfermedades

En otro tipo de poemas se ha puesto en relación implícita de-terminadas enfermedades con la patología amorosa, como la rabia o las fiebres cuartanas. En cuanto a la segunda enfermedad, el autor del *Roman d'Eneas* ya la había subrayado, cuando la princesa Lavinia —enamorada del protagonista— pregunta a su madre por la enfermedad de amor:

-Oïl, mialz lo diroie asez;
est donc amors anfermetez?
-Nenil, mais molt petit an falt,
une fievre quataine valt.
Pire est amors que fievre agüe,
n'est past retor, que l'an an süe;
d'amor estuet sovant süer
et refroidir, fremir, tranbler
et sospirer et baallier,
et perdre tot boivre et mangier
et degiter et tressaillir,
müer color et espalir,
giendre, plaindre, palir, penser
et sanglotir, veillier, plorer.⁶⁸

En el *Roman de Rose*, el dios de Amor —antes de introducir la comparación del mal de amores con un dolor de muelas— recuerda a su víctima las reacciones perniciosas y contradictorias de que va ser objeto por el nuevo sentimiento que se ha apoderado de él:

Souvent, quant il te souvendra
de tes amours, te convendra
partir des genz par estouvoir,
qu'il ne puissent aparcevoir
les maulx dont tu es angoisseux.

⁶⁸ *Eneas. Roman du XII^e siècle*, vv. 7915-7928 ed. J.-J. Salverda de Grave, París, Librairie Honoré Champion, 1983, vol. II, p. 61

⁶⁹ Ed. y trad. cit., p. 163: «Frecuentemente, al recordar tu amor, te verás obligado a alejarte de la gente, para que no puedan darse cuenta del dolor que sufres. Te retirarán a un lado, tú solo, y entonces se acercarán suspiros y lamentos, temblores y otros muchos males; te sentirás atacado de muchas formas distintas: también tendrás calor y al punto notarás frío; estarás encendido y al momento, pálido; nunca hubo fiebres tan malas, ni las diarias ni las cuartanas».

A une part iraz tout seulz,
 en pluseurs lieux seraz destroiz,
 une heure chaut et autre froiz,
 vermeulz une heure, et autre pales;
 oncques fievres n'euz si males,
 ne cotidianes ne quartes⁶⁹.

En el *Cancionero General*, el poeta madrileño Álvarez Gato incluye un «Regimiento que hizo el mismo a su amiga, que estaua mal de calenturas; dízele como se ha de regir».

Vuestro mal, según ecede
 de lo que sentir soléis,
 presunción tomar se puede
 que del corazón procede
 la pasión que posseéis.
 Qu'en mirar vuestra presencia
 tan turbada y tan sentida
 por conocida experiencia
 conosco vuestra dolencia
 de quál humor es nacida.

Porque vista la señal
 que descubre vuestro gesto,
 por razón muy natural,
 la causa de vuestro mal
 me fue clara y manifiesto.
 Qu'en hallaros qual hallé
 en la color alterada,
 aunqu'el pulso no miré,
 yo s[é] bien cómo y con qué
 vos aueys de ser curada.

Aunque vuestra ingratitud
 haze ser triste mi vida,
 usar quiero de virtud
 en cobrar vuestra salud
 que tenéis toda perdida.
 Por ende no deis lugar
 a sufrir tal accidente:
 que si dél queréis sanar
 n'os cuesta sino guardar
 el regimiento siguiente.

Con cuchar de mi pasión,
 tomaréis de quando en quando
 almiuar de compasión
 con que vuestro corazón
 de duro se torne blando.
 Y porqu'el graue tormento

que me dais más no m'ofenda,
tomad en el pensamiento
aguas d'arrepentimiento,
tibias en fuego d'emienda.

Tomad más un violado
d'acordaros cada día
quánto biuo apassionado,
porque, con este cuidado,
s'ablande vuestra porfia;
y desque fuere cessada
luego tomad una yerua
d'afición que m'es negada,
de la qual con fe mezclada
mandaréis hazer conserva.

Mandaréis con piedad
hazer un preparatuo
que de vuestra voluntad
aparte la crueldad
con que muero siempre biuo;
y para el humor contrario
de vuestro desconocer,
es, señora, necessario
que toméis un letuario
que se llame gradescer.

Los xoropes serán tales,
que purgen vuestros desdenes
con desseos y señales
de poner fin a mis males
dando comienzo a mis bienes;
y después, con tal unción,
untaréis vuestro sentido,
c'os mueua la condición
a la paga y galardón
de quanto tengo seruido.

Después que la sanidad
vença los malos humores
passada la enfermedad
purgada la voluntad
de me dar más disfauores.
Porque de no recaer
tengáis mayor confiança,
sangría aueys menester
para nunca adolecer
de la vena de mudança.

Para llevar esta cura
más acabada y perfeta,

venceréis la calentura
de quererme dar tristura
siempre comiendo dieta.
Que serán, por no dañarme,
las almendras socorrerme,
las mançanas consolarme,

las granadas alegrarme
con açucar de quererme.

Y para quedar vencido
vuestro mal con más vitoria,
no bebáis, qu'es defendido,
agua cruda del oluido,
mas cozida con memoria.
Y avéis mucho de mirar,
en esta regla que manda,
que no gustéis el manjar
d'ensañar y d'esquiuar,
porqu'es dañosa vianda.

Cabo

Y vos en esto mirando,
do vuestra salud se gana,
mis consejos no mudando,
los contrarios oluidando,
quedaréis del todo sana.
Ante qu'el daño s'alargue,
luego tened este medio,
porque no duela y amargue,
que si dais lugar que cargue
será dudoso el remedio.

El poema tiene dos partes bastante diferenciadas: una en la que el poeta describe los síntomas de la enfermedad que padece la dama y otra en la que recomienda la terapia para combatirla. En la primera parte llama la atención el tipo de síntomas que va enumerando Álvarez Gato, bastante ambiguos e imputables a otras enfermedades. El primer síntoma que el poeta advierte en la dama consiste en una especie de cardialgia, difícilmente concebible como etiología de unas fiebres o unas cuartanas. Los males relacionados con el corazón siempre se han diagnosticado en enfermedades de carácter amoroso y/o sexual, como la propia *aegritudo amoris* o la histeria. En un principio, no cabe pensar que la dama en cuestión se haya enamorado, por cuanto exhibe una actitud zahareña hacia el poeta; pero, por otra parte, conviene reconocer que los síntomas que éste le atribuye son muy característicos de la enfermedad de amor: la alteración del rostro, el cambio de color,

la referencia al pulso –cuyos latidos intermitentes se hace innecesario comprobar. Si la dama, pues, no sufre ningún tipo de patología amorosa, ¿cómo conviene explicar toda la sintomatología descrita arriba? ¿Acaso se trata de una doncella que adolece del mal de madre, una enfermedad con síntomas muy parecidos a la de amor, hasta tal punto que médicos como Jacques Ferrand llegan a confundirlas⁷⁰? En el auto x de *La Celestina*, por ejemplo, se nos presenta un caso similar a propósito de una doncella –como Melibea– que a los veinte años aún no se ha casado ni ha tenido relaciones sexuales. La madre, Alisa, podía haber sido compadre de Celestina, según reconoce la alcahueta, tal vez en un alarde de la confianza con una familia de la que dos años antes había sido vecina, y en ese sentido la habría apartado del mundo bajo en que quizá se había criado antes de casarse con Pleberio, quien, por otra parte, se nos presenta como un personaje semejante a Calisto que dejó de ser «fantasma de la noche» a los cuarenta años. La dama a quien dedica su poema Álvarez Gato podría identificarse con Melibea, con una edad impropia de su abstinencia sexual. Álvarez Gato ha camuflado bajo «un mal de calenturas» un mal de madre por retención del semen femenino, con la intención –dada la terapia que exigía esta última enfermedad– de poseer sexualmente a la dama que ama.

La segunda parte del poema parodia «un regimiento de salud», habituales en la medicina de la época, poniendo énfasis –de distintas maneras– en la necesidad de corresponder al amor del poeta para sanar de su enfermedad. De hecho, Álvarez Gato parece conocer algunas terapias específicas de las calenturas o las cuartanas cuando –de forma traslaticia– sugiere algunos medicamentos, como los jarabes con azúcar: «E en la estupha sean puestas aquellas cosas que se ponen en el axarope con mucha agua, afueras del açúcar e de la miel, mas sean en mayor cantidad» (Gordonio, *Lilio*, I, 16).

En el *Cancionero* de Alfonso de Baena, el propio compilador incluye un *dezir* sobre un asunto semejante: «Este *dezir* fizo Juan Alfonso de Baena al señor Condestable don Álvaro de Luna, dán-

⁷⁰ Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, XII: «Esto nos permite, claramente, incluir estas dos enfermedades entre las especies de la melancolía erótica, como el priapismo o satiriasis de los hombres, aunque una de ellas lleve el nombre de *furor*, dado que Hipócrates o Galeano emplean a menudo el nombre de «mania» en vez de «melancolía». La diferencia radica sólo en la intensidad, como ya hemos indicado y como podemos ver en Avicena, cuando dice en el capítulo de la melancolía, «cuando la melancolía se manifiesta en forma de peleas, riñas, disputas y luchas, entonces cabía el nombre de la manía», de la cual los modernos distinguen cinco especies: locura, ira, melancolía *hydorolcos* o 'licantropía' y amor. Por este último podemos entender la satiriasis y furor uterino, cuyos síntomas y remedios presentaremos conjuntamente con los de la melancolía erótica o erotomanía» (vers. cast. por Julián Mateo Ballorca, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1996, pp. 63-64).

dole regla ['regimiento, regimen' por quanto estava quartanario; e pidiéndole favor e ayuda que se remembrasse dél»

Señor generoso e grant Condestable,
pues fui e só vuestro en tanto que biva,
por ende, conviene que yo vos escriba
consejo muy sano e muy agradable;
el qual, si tomades, señor redutable,
poniéndolo en obra con toda femencia,
confío por Dios que vuestra dolencia
en muy breve tiempo será reparable.

Señor, lo primero sobre que me fundo
es que partades, sin más detenencia,
de tierra tan fría, que engendran corrençia
sus aires e fríos e daño profundo;
ca para el otubre que viene jocundo
mejor me paresçen Madrid e Toledo,
Córdova o Sevilla, do bive ombre ledo
e fuelga creyendo que está en otro mundo.

Señor, lo segundo que yo vos consejo
es que vos comades muy buenas viandas,
capones assados, gallinas muy blandas,
e non vos curedes de liebre e conejo;
buen vino maduro, oliente, bermejo,
bevedlo temprado con taças doradas,
e más sobre todo las ropas preçiadas
vestidlas forradas en lindo pellejo.

Señor, lo terçero e más provechoso
es que non tomedes ningunos pesares,
mas muchos plazerres, oyendo juglares
con gesto riente, gentil, deleitoso,
a todos muy franco, cortés, gasajoso,
algunas vegadas cantando, tañiendo,
con lindos fidalgos folgando e riendo,
mirando su vista de Rey tan graçioso.

Señor, e lo quarto con seso mediante
es que guardedes en este comedio
si se vos alça el nervio de medio
que non retoçedes con el puxavante,
ca es peligroso, segund dize Dante,
Plauto, Galleno, también Ipocrás,
al que non guarda mesura e compás,
que quiere del todo cumplir su talante.

Señor, vos guardando dotrina tan buena
seredes guarido sin otras espeçias,
pero si algunos notaren por neçias

aquestas mis coplas que fiz' sobre çena,
con esta mi lengua que taja e çercena
les quiero provar por testo sin glosa
que aquesta mi regla es más provechosa
que otra ninguna que fizo Aviçena.

Señor, con triaca e flor de açuzena
compus' estos metros por arte gayosa,
a fin que riades, e más otra cosa:
que se vos miembre de mí, el de Baena.

Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, los editores del *Cancionero de Baena*, anotan que los consejos que Baena ofrece al Condestable Álvaro de Luna se corresponden con «los de los manuales de medicina medievales»⁷¹. En términos generales conviene reconocer que, en efecto, se producen importantes correspondencias entre el poema y los textos médicos; pero en otros aspectos las octavas de Baena reproducen terapias que no se mencionan en medicina, al menos a propósito de esta enfermedad. Así, Baena empieza aconsejando el viaje a tierras poco frías en la convicción de que la enfermedad «comiença con frialdad congelante» (Gordonio, *Lilio*, I, 6); pero el viaje constituye una terapia recomendada para otras enfermedades, como la de amor o la melancolía; y en ese sentido no cabe olvidar que la «quartana verdadera se engendra de melancolía natural» (Gordonio, *ibid.*). Baena introduce un segundo consejo a propósito de la dieta que debe seguir el Condestable, en concordancia con los manuales de medicina. Sin embargo, nuestro poeta añade una serie de sugerencias que —en principio— poco tienen que ver con las calenturas o las fiebres cuartanas. En la tercera octava, por ejemplo, exhorta a escuchar música y practicar quehaceres que inviten a la alegría y a la generosidad. Se trata de un remedio prescrito especialmente para combatir la melancolía y la enfermedad de amor. Asimismo en la cuarta octava, Baena aborda un tema bastante espinoso que nunca se plantea cuando se habla de la quartana: la conveniencia o inconveniencia de tener relaciones sexuales durante la convalecencia producida por la enfermedad. Tal recomendación se discute a la hora de valorar los prejuicios o beneficios que produce el coito en el tratamiento de la melancolía o enfermedad de amor: «Devedes de entender que el coitu demasiado deseca e el tal no conviene a los hereos o enamorados ni a los tristes ni a los melancólicos, pero a los que es permiso el coitu, bien

⁷¹ Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, p. 707, n. 453.

conviene si templadamente se fiziere, segund Avicena» (Gordonio, *Lilio*, II, 20).

En cuanto a la rabia, Juan Rodríguez del Padrón compone una canción muy curiosa, donde nos presenta a la voz que dice yo convertido en una especie de animal rabioso por influencia de la enfermedad de amor:

¡Ham, ham, huid que rabio!
Con rabia, de vos no trabe,
Por trabar de quien agravio
Recibo tal y tan grave.

Si no rabio por amar,
esto no sabrán de mí,
que del todo enmudecí,
que no sé sino ladrar.
¡Ham, ham, huid que rabio!
¡Oh quien pudiese trabar
de quien me hace el agravio
y tantos males pasar!

Luchando con mis cuidados,
mil veces me viene a mientes
de lanzar en mí los dientes
y me comer a bocados.
¡Ham, ham, huid que rabio!
Aullad, pobres sentidos,
pues os hacen mal agravio,
dad más fuertes alaridos.

Cabo

No cesando de rabiar,
no digo si por amores,
no valen saludadores,
ni las ondas de la mar.

⁷² *Cancionero General*; M. Gerli, ed., *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994, pp. 290-291.

⁷³ Las enfermedades de amor y de la rabia siempre han presentado puntos en común, ya desde la descripción de los síntomas de la primera con elementos de la segunda, como la aparición de unas señales semejantes a la mordedura de un perro tanto en el rostro, espalda y piernas del paciente: «Patientes morbus qui appellatur corub incedunt amentes per sepulturas mortuorum et hic morbus est in capite et eorum facies apparet immuta et visus debilis et oculi sicci et concaui et non lacrymantur et eorum lingua est sicca et a apparenti in ea pustule et totum corpus sicut et durum et multum sitium est impossibile est quod convalescant ex hoc morbo per praua accidentia que concomitant ipsum et mesti iacet supra eorum faciem et vident in eo-

¡Ham, ham, huid que rabio!

Pues no cumple declarar

La causa de tal agravio,

el remedio es el callar⁷².

La canción parece dirigida a una dama a quien el poeta confiesa sus penas y a quien aconseja la huida para evitar el peligro de algún mordisco: «Con rabia, de vos no trabe,/ por trabar de quien agravio/ recibo tal y tan grave»⁷³. En la copla siguiente, el poeta pretende ocultar la causa o el origen de su situación, intercambiando las palabras por ladridos: «Si yo rabio por amar,/ esto no sabrán de mí,/ que del todo emudecí,/ que no sé sino ladran»; y, a continuación, expresa un deseo, no exento de ambigüedad: «¡Oh quién pudiese trabar/ de quien me hace el agravio/ y tantos males pasar!». Por una parte, el poeta parece expresar el deseo de inmovilizar o morder a la mujer que le ha sumido en el estado actual para pagarle con la misma moneda, haciéndose eco de unos versos de Macías («can rabioso y cosa breve/ de su señor sé que traba»), recogidos también por el refranero⁷⁴; pero, por otro lado, dado el uso del ver-

rum facie et dorso vel tibiis quasi quedam maneries pulueris et morsus canis. Et hoc accidit ex melancolia et ambulat de nocte tanquam lupi et desiccantur eorum lingue he species esse de ursues id est birsem melancolica» (Razes, *Liber continens in medicina*) o «signa distinctua cicubi, fugere a viuis & appropinquare mortuis, & eorum sepulcris, incidere sine ordine, maxime vero cum pluribus obuiatur, modicum in illo loco quiescece potest desiderium fugiendi. Proinde similiter et nocte ambulat, de die occultatur, propter solitudinem quam diligit & cum non discernat presentia, aut caueat pedibus et tibiis offenditur saepius, qua propter ulceratur ibidem, & cum ulcera propter negligentia non consolidantur, corrupti humores ad ea fluentes augmentant multiplicata offensione & morsu canum & similibus, maxime quia multitudine motus trahitur in ferius & ulcerat causat» (Amau de Villanova, *De parte operativa*). A partir, pues, de tales síntomas los médicos mencionados debieron de sufrir una confusión, dada la reacción similar entre los melancólicos adustos y los enfermos de la rabia: debieron de ver a un paciente con convulsiones y actitud agresiva, seguramente producto de la mordedura de un perro, y lo incluyeron dentro de la categoría de enfermedad de amor. Véase Bienvenido Morros, *La enfermedad de la rabia y otras enfermedades afines. Conceptos médicos e imágenes literarias desde la antigüedad hasta la época moderna*, Madrid, Cátedra, 1999.

⁷⁴ Los versos de Macías aparecen en una de sus cantigas recogidas en el *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, núm. 306 (eds. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993, pp. 545-546) y tiene un uso semejante al de Juan Rodríguez del Padrón, en cuanto ilustra la intención del poeta —como buen amante cortés— de mantener en secreto sus penas: «Miña ventura en demanda/ me puso atán dubdada,/ que mi coraçón me manda/ que seja sempre negada;/ pero máis no saberán/ de miña coita lazdrada,/ e por én assi dirán...» (p. 546). Por otro lado, las explicaciones que, por ejemplo, ofrece Sebastián de Horozco en su *Teatro universal de proverbios* conciden con la actitud del poeta para con la dama que debe tener frente a sí, para con la amada y para consigo mismo: «Quando está el hombre enojado,/ lleno de saña y pasión,/ va como perro dañado/ contra el que es más obligado,/ fuera de toda razón,/ porque en aquello desbrava,/ executando su ira.// Y así el can, quando rabiaba,/ de su dueño también traba,/ y al pan que le dan no mira» y «Si el hombre se ve acosado,/ no pudiendo más consigo,/ no es mucho que de enojado, como un perro dañado,/ se vuelva contra su amigo.// Con la ira y el furor/ deudo y amistad se pierde,/ y se convierte en rencor,/ pues vemos que a su señor,/ el perro con rabia muerde» (ed. J. L. Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986, pp. 163 y 238).

bo *trabar* en la Edad Media, el poeta no carece de intenciones eróticas, al pretender quizá, la relación sexual con la mujer a la que ama como una forma de combatir la enfermedad.

La actitud y, en algunos casos, la terapia de la rabia constituye uno de los motivos más recurrentes de las *Cantigas de Santa Maria*. Así, en la 275, titulada «Como Santa Maria de Terena gauriudous freyres do espital que raviavan». En este caso —como en otros parecidos, según veremos— dos frailes de la Orden de San Juan de Jerusalén, conocidos como los «Hermanos hospitalarios», dispuestos a morderse mutuamente como consecuencia de haber contraído la rabia, llegan a curarse de la enfermedad con sólo divisar la Iglesia de la Virgen de Terena, y para ratificar el milagro ambos piden agua para beber, como una manera de poner de manifiesto su curación, dada la hidrofobia que se apoderaba del rabioso:

*A que nos guarda do gran fog'infernal
Saar-nos pode de gran ravia mortal.*

Dest'en Terena fez, per com'aprendi,
miragr'a Virgen, segundo que oý
dizer a muitos que s'acertaron y,
de dous ravidous freires do Espital
A que nos guarda do gran fog'infernal...

Que no convento soyan a seer
de Moura; mas foi-lles atal mal prender
de ravia, que sse fillavan a morder
come can bravo que guarda seu curral.
A que nos guarda do gran fog'infernal...

Assi raviando fillavan-ss' a travar
de ssi ou d'outros que podian tomar,
e por aquesto fóronos ben liar
de liadura forte descomunal.
A que nos guarda do gran fogo'infernal...

E a Terena os levaron enton,
Que logar éste de mui gran devoçon,
Que os guarisse a Virgen, ca ja non
lles sabian y outro consello tal.
A que nos guarda do gran fogo'infernal...

E levando-os ambos a grand' affan,
que cada uu mordía come can,
passaron con eles un rio muy gran
d'Aguadiana, entrant' a Portugal.
A que nos guarda do gran fog'infernal...

E o primeiro deles mentes parou

de cima dun outeiro u assomou,
des i mui longe ante ssi devisou
a Terena que jaz en meo dun val.
A que nos guarda do gan fog'infernal...

E disse logo como vos eu direy:
«Soltade-me, ca ja eu ravia non ey,
ca vejo Santa Maria, e ben sey
que ela me guarriu mui ben deste mal.
A que nos guarda do gan fog'infernal...
Mais agua me dade que beva, por Deus,
ca a Virgen, que sempre 'acorr' a os seus,
me guarriu ora, non catand'aos meus
pecados que fiz come mui desleal.»
A que nos guarda do gran fog'infernal...

O outro diss'esto mesmo pois viu
e eigreja, ca logo sse ben sentiu
da ravia sao, e agua lles pediu,
e deron-lla dua donte peranal.
A que nos guarda do gran fog'infernal...

E pois beveron, ar fillaron-s' a ir
dereitament' a Terena por conprir
ssa romaria; e porque os guarir
fora a Virgen, deron y por sinal
A que nos guarda do gran fog'infernal...

Cada un deles desso que ss'atreveu
de seu aver, que eno logar meteu;
e des i cada un deles acendeu
ant'o altar da Virgen seu estadal.
A que nos guarda do gran fog'infernal...

Est miragre mostrou aquela vez
Santa Maria, que muitos outros fez
como Sennor mui nobr' e de mui gran prez
que senpr'acorre con seu ben e non fal.
*A que nos guarda do gran fogo'infernal...*⁷⁵

En otra cantiga, la 319, un hombre muy devoto de la Virgen tenía una hija que padecía la rabia, y no podía aliviarla ni con hierbas, ni encantamientos ni oraciones que santos varones decían por ella:

A alen Badallouz en Xerez morava
un ome que muito na Virgen fiava;

⁷⁵ Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, ed. Walter Mettmann, vol. III, Madrid, Castalia, 1989, pp. 43-45.

e hua ssa filla que muit'amava
doeceu de ravia, e foi tan ravisosa,
Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...

Que a non podian teer en prijoes,
nen valian ervas nen escantações,
nen aynda santo a que orações
fazian por ela, tant' era queixosa.
Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...

En la cantiga 372, Alfonso X nos presenta a una mujer de Niebla con todos los síntomas de la rabia: mordía a las gentes y ladraba como un perro, además de no comer y beber; sólo la intervención de la Virgen logró primero amansar la rabia y, después, curarla por completo, dándole de comer y beber:

Hua moller de Nevala foren trager ali,
que ben avia çinque dias, com'aprendi,
que raviava tan forte, segundo que oý.
que mordía as gentes e come can ladrar
Muit' éste mayor cousa en querer-se mostrar...

Se dillava de rrijo. E po esta razon
foron-ll'atar as maos e os pees enton;
demaís eran pasados çinque dias que non
comera nen bevera ne podia folgar.
Muit' éste mayor cousa en querer-se mostrar...

E pois foi na ygreja e o altar catou,
aquela ravia grande toda se ll'amansou;
e pois dormio un pouco, a Virgen a fillou
pela mao e disse-ll': «Eu te venno saar.
Muit' éste mayor cousa en querer-se mostrar...

E des oy mas non ajas medo de mal aver,
mais á mester que cómiás e que queiras beber;
ca eu soo aquela que posso guareçer
tod' aquel que na coita que ouver me chamar».
Muit' éste mayor cousa en querer-se mostrar...

Foi-ss' enton a Reynna, Virgen espirital,
e leixou ben guarida a moller daquel mal;
e pediu que comesse e bevess' outro tal,
e os que y estaban foron-llo logo dar.
Muit' éste mayor cousa en querer-se mostrar...

Quando viu o marido que cobraba se sen
sa moller e que era ja guarida mui ben

⁷⁶ Ed. cit., pp. 258-259.

daquela mortal ravia, deu loores poren
 aa Virgen beeyta, que se quis merçear
 Muit' éste mayor cousa en querer-se mostrar...⁷⁶

Todas estas cantigas marianas, procedentes de la tradición galaico-potuguesa, muy familiar a Juan Rodríguez del Padrón, ilustran perfectamente el comportamiento agresivo del poeta en la cantiga «Ham, ham, huid que ravio», donde éste se ha transformado en una especie de perro dispuesto a atacar a quien tiene más cerca (en este caso, al parecer, alguna dama amiga suya, cuyo papel en el poema es puramente testimonial).

El uso erótico del verbo *trabar* se documenta, por ejemplo, en el *Poema de Fernán González*, donde la infanta doña Sancha saca en brazos al conde de la cárcel y se oculta con él en un bosque; allí les sorprende un «arcipreste malo» que los reconoce y hace chantaje: guardará el secreto sobre sus identidades si la infanta consiente tener relaciones sexuales con él; el conde —cuya capacidad de movimiento y de respuesta están limitados por llevar aún cadenas o grillos en las manos y piernas— se ensaña; pero la infanta, astutamente, acepta complacer al arcipreste, a quien lo manda desnudar y quien, en este estado, se prepara para poner en ejecución sus deseos lujuriosos: «el arcipreste quiso con ella se trabar,/ con los brazos abiertos íbala ya a abrazar» (660 c-d); entre las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X, la 317 presenta a un escudero que, yendo de romería a la ermita de Santa María del Monte, se enamoró de una moza, a quien —por sus intenciones de violarla— obligó a refugiarse en una iglesia en cuya puerta su pretendiente dio patadas hasta romperse la pierna: «O escudeyro que vos dixe chegou/ e viu huna moça, de que sse pagou,/ que forçar cuidou;/ mas ela per ren non llo consentia [... E travando dela cuidou-a forçar;/ mais proug' a Deus e nono pod'acabar...».⁷⁷ En otros textos religiosos se usa *trabar* con idénticas connotaciones eróticas: así en las *Biblias romanceadas*, I, 45 («E travó della e dixo: ¡anda! Échate comigo hermana»), y en *De los diez Mandamientos*, p. 581 («En este peca qui jace con muller de su vezino o si la beso o travo d'ella desonestamente o fiço poder en averla»⁷⁸). En la *Crónica de Castilla* se alude al posible origen bastardo del Cid, cuyo padre forzó a una aldeana, a quien dejó embarazada, antes de que lo hiciera su marido, a quien la villana se dirigía a ver para llevarle la comida: «Diego Láinez, seyendo por casar, cavalgó en día de Santiago, que caía en el mes de julio, e en-

⁷⁷ Ed. cit., p. 135.

⁷⁸ Estos dos textos han sido aducidos por A. Blecua, ed., *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, p. 531.

⁷⁹ Véase A. Montaner, ed., *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 664.

contróse con una villana que llevaba a comer a su marido al era, e travó della e yugó [= 'yació' con ella por fuerça e empreñóse luego de un hijo]⁷⁹. En la poesía culta del siglo XVI, por ejemplo, también aparece *trabar* con idénticas connotaciones. Así, en un soneto de Gregorio Silvestre, el poeta, jugando con la idea del amor como una misma alma en dos cuerpos y con la imagen de la hiedra y el olmo, ilustrado con la fábula del hermafrodito, describe gráficamente la unión sexual con su amada: «Y un alma en dos cuerpos moradora,/ y dos cuerpos en uno más trabados/ que jamás hiedra estuvo a olmo alguno./ Suspende este milagro amor ahora,/ que no estemos jamás menos ligados/ que Salmacia y Troco hechos uno»⁸⁰. También se ha documentado en una canción erótica del siglo XVII, dedicada a un calderero francés, cuyas pretensiones son bastante claras, jugando con el papel propio de su oficio: «per mo foy, que donde trabé,/ según es mon ferramén,/ que vos quedar ben contén/ que no se posa olvidar». Por otra parte, el término *morder*, sinónimo aquí de *trabar*, se usó en la poesía del siglo XVI con el sentido de *futuere*, como lo demuestra una glosa anónima: «¡Cuánto mejor estar encima della/ besándola, mordiéndola, apretándola...»; o un soneto atribuido a Quevedo: «Bésame, vida, ya, si no te pesa,/ aprieta, muerde, chupa, y sea con tiento». Los dientes han tenido connotaciones eróticas (y su extracción podía equivaler a la práctica del acto sexual), como, por ejemplo, se documenta en *La Celestina*, donde la alcahueta, al ver retozar a sus discípulas con los criados de Calisto, introduce un comentario alusivo a su edad y al estado de sus dientes: «que yo sé por las mochahchas que nunca de importunos os acusen, y la vieja Celestina mascaré de dentera con su botas enzias las migajas de los manteles. ¡Bendigaos Dios cómo lo reís y holgáis, pùtillos, loquillos, traviessos!» (IX, ii, 185). Al carecer de dientes o al tener las encías embotadas o romas (*con sus botas enzias*), la vieja no podrá comer o morder el pan (esto es, copular) mientras contempla como otros lo hacen sobre los manteles, y habrá de limitarse con envidia (*de dentera*) a mascar las migajas del pan. En la lírica tradicional, por ejemplo, aparece un uso parecido de los dientes y del verbo «morder», también relacionado con una persona de edad avanzada:

Viejo malo en la mi cama,
por mi fe, no dormiré.

-Es un viejo desdonado:
no puede comer bocado;

⁸⁰ Gregorio Silvestre, *Poesías*, ed. A. Marin Ocete, Granada, Publicación de la Facultad de Letras, 1939, p. 248; véase también A. Blecua, «La literatura, signo histórico-literario. ¿Signos viejos o signos nuevos? ('fino amor' y 'religio amoris' en Gregorio Silvestre)», en *Literatura como signo*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Playor, 1981, p. 116.

él bebera lo cobrado,
toda me gomitará.

-Hija, él tiene parientes
muy ricos y muy potentes,
aunque le falten los dientes,
así no te morderá.

La carencia de dientes, como en el pasaje de *La Celestina*, subraya la incapacidad sexual del viejo, con quien la madre pretende casar a su hija, alegando la riqueza que atesora la familia del anciano al tiempo que la tranquiliza dada la impotencia de éste, expresada en el último verso: «así no te morderá».

En la copla siguiente, Juan Rodríguez del Padrón desea enmudecer otra vez y mantener en secreto sus penas de amor, comiéndose a sí mismo, mientras, al final, parece agravarse su enfermedad, profiriendo mayores aullidos («Aullad, pobres sentidos,/ pues os hazen mal agravio,/ dad más fuertes alaridos»). En la última copla, el poeta menciona terapias para su enfermedad que no van a producirle ningún efecto: «no valen saludadores,/ ni las ondas de la mar». La mención de los saludadores es lógica, porque pertenecían a un tipo de curanderos muy recurrido para sanar a los enfermos de rabia por la virtud de su saliva o aliento o por el poder de sus ensalmos, mientras que los baños marítimos, dada la hidrofobia del rabioso, carece de menos sentido. Según una leyenda, el dramaturgo Esquilo habría sido sumergido en el mar tras ser mordido por unos perros rabiosos. Por otra parte, Gaston de Foix, apodado Phébus, escribió en 1387 una enciclopedia sobre la caza titulada *Miroir de Phébus, des deduiz de la chasse des bestes sauvages et des oyseaux de proie*, de la que se conocen muchos manuscritos del siglo xv ricamente iluminados. En el capítulo dedicado a la rabia, ofrece una terapia que explica claramente el verso 24 de la canción de Juan Rodríguez del Padrón: «Los remedes qui son à hommes ou à bestes qui sont mors (=mordus) des chiens enragiés, convient qu'ilz soyent brief fetz; quand il passent un jor naturel je ne le oseraye entreprendre à garir... *Les un vont à la mer et c'est un bien petit remède et font passer neuf fois per celui qui en sera mors les ondes de la mer*»⁸¹. En pleno siglo xvi, el médico Alonso López de Core-

⁸¹ Véase Jean Théoridès, *Histoire de la rage. Cave Canum*, con prefacio de Pierre Lépine, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1996, pp. 58-59; y B. Morros, *La enfermedad de amor y enfermedades afines...*, ob. cit.

⁸² Véase Jacobo Sanz Hermida, *La literatura de problemas en España (siglos XVI y XVII)*. Alonso López de Corella y Alonso de Fuentes, Tesis doctoral inédita dirigida por Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1997, p. 584.

lla, en sus *Trezientas preguntas de cosas naturales* (Zaragoza, 1546), aduce la misma terapia para combatir la rabia: «Agora para la cura del veneno del perro rabioso suele usarse llevar al que está mordido a la mar y lavar la herida con el agua de la mar. Esta costumbre dize Valesco de Tharanta, capítulo trigésimo primo, que tienen en Biarne; y dize que, bañándose en el agua de la mar y beviendo de la mesma agua sin hazer otra cosa, se hallan muy bien»⁸². En los últimos tres versos, siguiendo un tópico manidísimo dentro del amor cortés, se impone el silencio. La terapia de los baños de mar se puede explicar por las propiedades saludables que siempre se le han atribuido a sus aguas; pero, por otra parte, responde a una voluntad de convencer al enfermo de ser víctima de una alucinación haciéndole creer que en el agua ni en ninguna superficie brillante aparece la imagen del animal que le ha mordido. Al igual que los enfermos de amor, se procura borrar de la fantasía del paciente la imagen que provoca una serie de alteraciones psíquicas. A partir de este punto, los remedios, por supuesto, deben variar. En su *Anatomía de la melancolía* (1628), Robert Burton estudia la «hidrofobia» dentro de las enfermedades mentales: la define como «un tipo de locura, bien concido por todo el mundo, que procede de la mordedura o arañazo de un perro loco» y justifica su nombre «porque los individuos afectados no pueden soportar la vista del agua o de ningún otro licor, pues suponen que ven en él a un perro loco»; incluye entre sus variados síntomas el enfurecimiento, la huida del agua y de los vasos, el encendimiento y la hinchazón de la cara (unos veinte días después de la mordedura), el insomnio, la tristeza, el aspecto pensativo, la visiones extrañas, los ladridos y aullidos, además de los desmayos, como los ataques de epilepsia; y aduce como terapia más habitual —sobre todo en ambientes rurales— la inmersión «de la cabeza hasta las orejas en el agua marina»⁸³. En las dos de las tres cantigas marianas, Alfonso X —conocedor de toda esta tradición difundida en la Edad Media por la medicina árabe— ilustra la curación de los enfermos de rabia a través de la bebida de agua, porque, al ingerirla, ponían de manifiesto que ya no padecían ningún tipo de alucinación relacionada con las imágenes presuntamente aparecidas en ella. En las tres cantigas, así como en la canción de Juan Rodríguez del Padrón, se describe con precisión la figura del hombre convertido en un perro o lobo: la del licántropo bastante habitual en la novela de caballerías y en la ficción sentimental. La conducta de nuestro poeta —en definitiva— tiene como objetivo más inmediato ocultar la causa de su transformación de un ser racional en otro irracional; pero, en ese proceso, su actitud revela sus verdaderos senti-

⁸² Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, I, con un prefacio de Jean Starobinski, vers. cast. por Ana Sáez Hidalgo, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría (Historia, II), 1997, p. 142.

mientos, que, de acuerdo con la tradición cortés, debe disimularse en todos sus aspectos, tanto menores como mayores: «E porque competencia suele sacar el seso de sus recogimientos honestos, poniendo en el corazón sospechas, y en el mal desesperación, y en las consideraciones discordia, y en el sentimiento ravia, debe el que ama templarse y sufrirse, porque en tales casos quien buscare su remedio, hallará su perdición. E cuanto al que compete le pareciere que su competidor llevo más favor de su amiga que no él, entonces debe más recogerse. E aquel mudar la color, y aquel encarniçar los ojos, y aquel templar de la boz, y aquel atezar de los dientes, y aquella sequedad de la boca⁸⁴, que traen los desfavores, dévelo cerrar en el juicio, cerrando la puerta con la aldaba del sufrimiento, hasta que gaste la razón los accidentes de la ira; que las armas con que se podría vengar cortarían la fama de la amiga, cosa que más que la muerte se debe tener»⁸⁵.

En cuanto al agua marina como terapia de la rabia, conviene recordar las leyendas que circularon sobre los amores y la muerte de Safo, quien en sus poemas sólo menciona a su hija y a un hermano. Sin embargo, la poetisa de Lesbos estuvo casada, pero se le atribuyó —sin ningún fundamento histórico— una relación sentimental con Faón, a causa de cuyo despecho decidió suicidarse precipitándose desde el promontorio de Léucade, según menciona Ovidio en una de sus epístolas (*Heroidas*, xv, 158-173):

Consistit et dixit [Maias]: «Quoniam non ignibus aequis
Vreris, Ambracias terra petenda tibi.
Phoebus ab excelso, quantum patet, adspicit aequor
(Actiacum populi Leucadiumque uocant):
Hinc se Deucalion, Phyrhae succensus amore,
Misit, et inlaeso corpore pressit aquas.
Nec mora, uersus amor figit lentissima Pyrrhae
Pectora; Deucalion ogne leuatus abit.
Hanc legem locus ille tenet. Pete protinus altam
Leucada, nec saxo desiluisse time!».

⁸⁴ La sequedad de la boca suele incluirse entre los síntomas de la enfermedad de amor, como en el *Liber continens in medicina* de Razés («et eorum lingua est sicca...»), y en el *De parte operativa* de Arnau de Villanova («Sitis autem & siccitas dominatur in eis tam in oculis quam in vultu & lingua & ceteris»).

⁸⁵ Diego de San Pedro, *Sermón de amores*, ed. cit., pp. 174-175. En la *Arcadia* de Sanzaro, el pastor clónico, guiado por el anciano Opico, se pone en manos de Enareto para desarraigar su pasión amorosa; y éste le describe el valle donde va a tener lugar su curación, que ha de comenzar con un baño purificador: «ti menerò io primeramente a purgati, se di venirvi ti darà il core; e bagnata che li avrò nove volte in quelle acque» (ed. de Francesco Erspamer, Milán, Mursia, 1990, p. 172); asimismo en la *Arcadia* de Lope de Vega, Anfriso visita el palacio de Polinesta, quien le practicará la terapia del olvido, bañándolo como primera medida en aguas especiales: «Aquí es menester que te desnudes de cuanto hasta ahora ha vestido tu cuerpo; de lo que te has de vestir no ha de haberte jamás servido; esto y tu cuerpo he de bañar en diversas aguas...» (ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 358).

De hecho, en sus propios versos, Safo menciona la intención de zambullirse en las olas desde la blanca roca de Leucadia; y, a partir de esa referencia, se ha creído que la poetisa puso final a su vida de esta manera. Sin embargo, Safo no se despeñó desde ninguna roca (aunque algunos lo llegaron a creer literalmente), sino utilizó esa imagen como terapia de la enfermedad de amor: la inmersión en agua marina, como hemos visto, se aplicaba a los enfermos de la rabia; y en este caso tiene el valor metafórico de descender a las regiones más profundas de la conciencia para desarraigar todos los males del alma. En el *Orlando furioso* de Ariosto, el protagonista llega a enloquecer a causa del desamor de Angélica, quien, en cambio, se ha entregado a Medoro; y, en semejante circunstancia, el conde adopta la actitud de un licántropo, arremetiendo con gran violencia —incluso a veces con los dientes, como si fuera un rabioso— contra quienes se cruzan en su camino. Astolfo, Dudón, Oliveros y otros caballeros se proponen curar a Orlando, a quien entre todos derriban en tierra y lo atan de pies y de manos; Dudón, siguiendo instrucciones de Astolfo, carga con el conde y lo lleva a la misma orilla del mar, donde lo lavó siete veces y lo introdujo otras tantas para dejarlo completamente limpio. A continuación, el mismo Dudón u otros caballeros tapan la boca a Orlando con ciertas hierbas, y sólo le permiten respirar por la nariz, a través de la cual éste aspira el recipiente en que se hallaba encerrado su juicio y que Astolfo había traído de la luna a lomos de su hipócrifo. De esta manera, Orlando recupera la razón y la inteligencia, teniendo la sensación de haber despertado de un profundo sueño, contemplando todavía formas horribles, sin llegar a reconocer el lugar donde estaba ni adivinar el motivo de verse desnudo y atado de los pies a la cabeza:

Lo fa lavar Astolfo sette volte;
e sette volte sotto acqua l'attuffa;
si che dal viso e de le membre stolte
leva la brutta rugine e la mufa:
poi con certe erbe, a questo effetto colte,
la boca chiuder fa, che soffia e buffa;
che non volea ch'avesse altro meato
onde aspirar, che per lo naso, il fiato.

En unas «Coplas en que maldize a su amiga», Juan Fernández Heredia se siente peor tratado que un perro vagabundo y, en ese sentido, a modo de venganza, amenaza con comportarse como un perro rabioso, al menos para ladrar —ya que no puede morder— y, de esta manera, hacer público sus males. En este caso, la conducta

⁸⁶ Juan Fernández Heredia, *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 139), 1975, p. 26.

adoptada por el poeta resultaría contraria a la de Juan Rodríguez del Padrón, cuyos ladridos —una vez convertido en perro rabioso— pretendían disimular la enfermedad que padecía:

No se hiziera tanto agravio
en un perro de la calle:
que me maten y que calle
sin levantarme, que rabio.
Pues me dan para tener
tanta causa de rabiar,
rabiaré para ladrar,
pues que no puedo morder⁸⁶.

En la primera redondilla, el poeta se compara a un perro vagabundo y rabioso, cuyo destino no puede ser otro que el de la perra, donde le darán muerte; pero, en la segunda redondilla, asumido el papel de perro rabioso, se dispone a poner de manifiesto su enfermedad a través de la rabia, que, en vez de disimular el mal que padece, le servirá para declarar el estado al que ha llegado por culpa de su amada. De hecho, en coplas anteriores, Juan Fernández Heredia había subrayado su decisión de no seguir callando y, en consecuencia, infringir una de las normas del llamado «amor cortés», consistente en el secreto amoroso:

¡Oh causas de mi pasión,
sufridas tanto callando,
quien os dijese gritando
a voces como pregón!
Pues es daño que me amengua
acobardarme de miedo,
quiero vengarme, si puedo,
con las manos de mi lengua.
Vénguese la culpa nuestra
en vos, pues en mí la vengo,
como mía, y no la tengo,
que si es mía, es porque es vuestra⁸⁷.

El proyecto de la ejecución de la venganza por parte de Juan Fernández de Heredia enlaza, de alguna manera, aunque sin precisar su alcance, con las justas de amores:

Que otra ninguna vengança
no espero de vos jamás,
que esto es a todo lo más
que basta a llegar mi lança⁸⁸.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

De acuerdo con los planteamientos del amor cortés, ilustrado con un pasaje del *Sermón de amores* de Diego de San Pedro, Juan Rodríguez del Padrón vulnera una de sus normas más sagradas al adoptar la conducta de un perro rabioso y exhibir, de esta manera, todos los «accidentes de la ira» de un amante desdeñado. Si ya de por sí resulta difícil adivinar qué oculta el caletre de cada poeta cuando acomete la difícil tarea de plasmar en un papel sueños y desilusiones, aún lo es más al habérmolas con unos autores que enarbolaron la bandera del símbolo, la ambigüedad y la oscuridad en consonancia con los espejismos del amor puro y platónico que amagaron en más de una ocasión de manera consciente.